
vice versa
Nº 24 MAGAZINE TRANSCULTUREL
SOCIÉTÉ LITTÉRATURE
CINÉMA ARTS VISUELS
THÉATRE MUSIQUE
4 $
MONTRÉAL COMME HORS-LIEU
RÉGINE ROBIN
THE IMMIGRANT CITY
ROBERT F. HARNEY
J'ARRIVE EN VILLE
GILLES MARCOTTE
VANCOUVER : IN(DI)VISIBLE CITY
ALFREDO AND PASQUALE VERDICCHIO
France 35 F — Belgique : 200 F — Suisse : 8 F — Italia : 7000 Lire — USA : 4 $

VICE VERSA 24

LA VILLE CONTINUE

NOUS SOMMES À L'ORIGINE DE LA VILLE ; en elle l'humain est devenu politique. Nous ne pouvons la nier, parce qu'elle a constitué ce que nous sommes. La crise du politique est aujourd'hui crise de la *polis* : d'un côté ses lois et ses valeurs ont éclaté, de l'autre côté les villes sont devenues métropoles, simultanément, partout identiques. Comme dans *Playtime* de Jacques Tati, ce qui en reste, c'est un espace organisé de consommation, un conglomérat de services, un univers concentré de compétition et d'indifférence.

Alors, comment *vivre la ville* ?

Il nous faut bien parler de la nôtre : ici il est possible de reconstituer une éthique *urbaine* fondée sur des rapports humains radicalement transformés, sur des esprits que l'osmose transculturelle a totalement ouverts. Collectivité riche en ce pays errant et pourtant métropolitain : d'Halifax à Montréal, de Toronto à Vancouver. Mais encore plus profondément ici à Montréal-Montry Hall : Ville-Marie avec son Mont sacré (croix hydro-flambée), avec son fleuve sacré (caché et pollué), avec sa guerre linguistique de tranchées qui maintenant dégénère en *terrorisme*. Ville pleine de prophéties. À la fois cité renaissante et tiers-monde, avec la moitié de la population de sa province. Ville qui possède un *cosme* et qui ne l'a pas étouffé. Montréal peut fournir le modèle d'une humanité libérée de l'excessive pesanteur de l'ethnicité, ainsi que de la violence et de la stupidité de l'assimilation, une humanité dont les racines soient fortes et si profondes qu'elles se nouent à l'universel.

ANCORA CITTÀ

A L'ORIGINE DELLA CITTÀ ci siamo noi, è lì che l'umano è diventato politico. La città non riusciremo mai a negarla: a causa sua siamo ciò che siamo. Ma oggi la crisi del politico è crisi della *polis*: da una parte le leggi e i valori del vivere sociale sono saltati, dall'altro le città, alcune, son diventate metropoli, insieme, dovunque identiche. Come in *Playtime* di Jacques Tati, della città non resta che uno spazio organizzato per i consumi, un insieme di servizi, un universo concentrato di competizione e d'indifferenza.

Allora come vivere così la città?

Non possiamo che parlar della nostra: è possibile ricostituire qui un'etica *urbana*, fondata su dei rapporti umani radicalmente trasformati, su delle teste tutte aperte dall'osmosi transculturale. Collettività ricca in questo paese errante e tuttavia metropolitano: da Halifax a Montréal, da Toronto a Vancouver. Ma ancora di più qui a Montréal-Montry Hall: Ville-Marie col suo Monte sacro (croce hydro-flambée), col suo fiume sacro (nascosto e inquinato), con la sua guerra di lingue in trincea che ora degenera in *terrorismo*. Città piena di profezie. Rinascente e insieme Terzo mondo, con la metà della popolazione della provincia. Città che ha in sé un cosmo e non l'ha ancora soffocato. Montréal puo fornire il modello di un'umanità liberata dall'eccessiva pesantezza della cultura nazionale, come dalla violenza e dalla stupidità dell'assimilazione: un'umanità dalle radici forti e così profonde da avvinghiarsi all'universale.

STILL CITY

AT THE ORIGIN OF THE CITY there are people, and this is why all that is human becomes political; and this is also why today's political crisis is primarily a crisis of the *polis*. On the one hand, the laws and the values of social life have broken down; on the other hand, the city -whether as metropolis or megapolis- keeps on producing uniformity, sameness. As in Jacques Tati's *Playtime*, all that is left of the city is a space geared to consumption, an *ensemble* of services, a concentrated universe of competition and indifference.

Is it possible, therefore, to experience the city otherwise?

Looking at our own city, one can still find the elements needed to reconstitute an *urban* ethos, one that stands on radically transformed human relations, one that is open to the transcultural osmosis. In this errant yet metropolitan country of ours, Montréal-Montry Hall strikes for its troubling richness: Ville-Marie with its holy mountain (and its *hydro-flambée* cross), with its sacred river (hidden and polluted), with its linguistic war of trenches degenerating into *terrorism*. City of the Third World in the grips of a rebirth, home to half the Province's population. City full of prophesies, city whose cosmos has not yet been chocked.

Montreal may still supply the model for a humaneness freed from the excessive weight of national culture -and from the violence and stupidity of assimilation: a humaneness with strong and deep roots, capable of grasping the universal.

Nota Bene :
Bien des gens se sont demandé qui était le modèle qui s'est prêté au jeu de notre dernière couverture. Annouchka Galouchko est une artiste peintre de Montréal aux origines russe et française. Elle a vécu son enfance dans les pays des milles et une nuits : soit l'Égypte et l'Iran et son adolescence en Autriche et au Québec. Voilà bien là, tout pour satisfaire à l'esprit transculturel.



Photo et conception : Louise Oligny

Toile et installation : Zed Poinpoin
Modèle : Marie-Hélène Montpetit
Maquillage : Charles Tremblay
Costume : Lyne Gamache

sommaire, summary, sommario

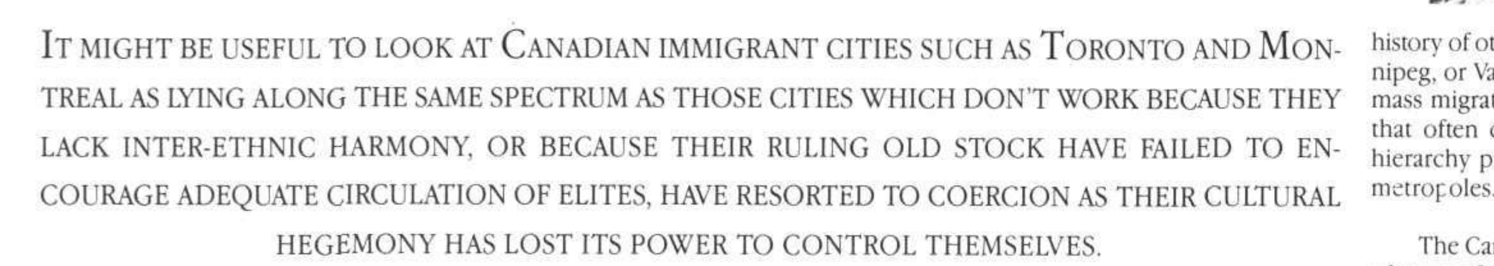
Villes, vie urbaine et cosmopolitisme au Canada

Date de parution : juin 1988. Magazine transculturel publié par Les Editions Vice Versa Inc, 400 McGill, Montréal, QC, Canada H2Y 2G1. **Directeur** : Lamberto Tassinari. **Rédacteur en chef** : Fulvio Caccia. **Adjointe à la rédaction** : Myriame El Yamani. **Directeur artistique** : Gianni Caccia. **Comité exécutif** : Bruno Ramirez (président), Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Lamberto Tassinari. **Assistant à la direction** : Eric Taillefer. **Comité de rédaction** : Fulvio Caccia, Myriame El Yamani, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari. **Responsables des sections : Arts visuels** : Jean Dumont ; **Bande dessinée** : Vittorio ; **Cinéma** ; Anna Gural-Migdal ; **Danse** : Aline Gélinas ; **Fiction** : Marie José Thériault ; **Poésie** : Elettra Bedon ; **Revue de livres** : Pierre Bertrand ; **Théâtre** : Wladimir Krysinski. **Correspondants** : Michel Bélanger et Pierre-Yves Soucy (Bruxelles) ; Camillo Carli (Rome) ; Yves Chevrefils-Desbiolles (Paris) ; Domenico D'Alessandro (Toronto) ; Alain Médam (Montpellier) ; Giose Rimanelli (New York), Nicolas Rosa (Buenos Aires) ; Pasquale Verdicchio (Los Angeles). **Ont participé à ce numéro** : Bob Avital, Elettra Bedon, Salvatore Bruzzese, Gary Caldwell, Jean-François Chassay, André Corten, Domenico D'Alessandro, Myriame El Yamani, Aline Gélinas, Anna Gural-Migdal, Robert F. Harney, Wladimir Krysinski, Monique Larue, Mario Lunetta, Gilles Marcotte, Richard Martineau, Benoît Melançon, Giose Rimanelli, Régine Robin, Christian Roy, Irène Sadowska-Guillon, Liliane Stéphan, Éric Taillefer, Marie José Thériault, Alfredo Verdicchio, Pasquale Verdicchio, Vittorio, Michael Welton, Louise Young. **Graphiste** : Jean-Pierre Normand. **Illustrateurs** : Normand Cousineau, Alain Pilon, Daniel Sylvestre, Pierre-Paul Pariseau. **Photographes** : Robert Etcheverry, Gilbert Duclos, Josef Geranio, Louise Oligny. **Correction** : Bob Avital. **Photo de la couverture** : Louise Oligny. **Photocomposition** : Composition Solidaire inc. (Tél. : 525-2545). **Impression** : Le Droit-Leclerc. **Distribution** : Les Messageries dynamiques (Québec) (Tél. : 332-0680) ; E.M. Press and Books (Ouest canadien et Maritimes) : 374-9811 ; Curtis International (USA) : (Tel. : 201-907-5648) ; Daniel Golay, libraire, 2 rue Haldimand, Lausanne (Suisse) (Tél. : 021-237780) ; Libreria Hachette, s.a. Buenos Aires. **Responsable de la distribution** : Éric Taillefer, Tristan Roy. **Rédaction et publicité** : 393-1853. **Abonnements et administration** : Diane Pugliese : 393-9653.
Dépôt légal : Bibliothèques du Canada et du Québec. Deuxième trimestre 1988. Courrier de deuxième classe. Enregistrement n° 6385. Envoyer tout changement d'adresse à : Vice Versa, 400 McGill, Montréal, Qc, Canada, H2Y 2G1. La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans le magazine, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs. Vice Versa bénéficie de subventions du Ministère des Affaires culturelles, du Conseil des Arts du Canada ainsi que du Ministère des Communautés culturelles et de l'immigration. La production de ce numéro a été rendue possible grâce à l'appui de Multiculturalisme-Canada.

24 VICE VERSA

THE IMMIGRANT CITY

ROBERT F. HARNEY



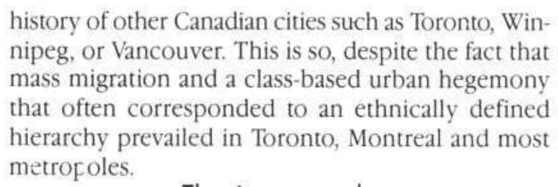


PHOTO: AVENTURE STUDIO

IT MIGHT BE USEFUL TO LOOK AT CANADIAN IMMIGRANT CITIES SUCH AS TORONTO AND MONTREAL AS LYING ALONG THE SAME SPECTRUM AS THOSE CITIES WHICH DON'T WORK BECAUSE THEY LACK INTER-ETHNIC HARMONY, OR BECAUSE THEIR RULING OLD STOCK HAVE FAILED TO ENCOURAGE ADEQUATE CIRCULATION OF ELITES, HAVE RESORTED TO COERCION AS THEIR CULTURAL HEGEMONY HAS LOST ITS POWER TO CONTROL THEMSELVES.

THE GREAT CITIES OF THE WORLD are the products of the flow of labour to capital, the mass migration of workers from countryside to city, often across political and cultural boundaries. The flow goes on everywhere and always. Today in the Arab Emirates of the Persian Gulf, the primary work force is drawn from Korea and the Philippines. At the turn of the century, more than 60 percent of the population of Buenos Aires could trace its origins to Italy; in towns in the heart of the Amazonian jungles are the descendants of Barbadians who went there to build a railway. East Indian miners from Fiji live and work in the Canadian Far North, and towns on the Canadian prairies are peopled by farmers from the great Eurasian plains who cling to vestiges of the culture their ancestors had a century, a continent and an ocean away. As Rome fills with immigrants from Asia and Africa, and as many of the guest workers who came from the Mediterranean and Levantine peripheries in the 1960s chagrin the ethnocentric societies of Western Europe by showing signs they intend to stay, the numbers of Italians, Greeks and Portuguese migrating eastward from Canada are greater than those coming westward, suggesting that a *de facto* guest worker system has existed in Canadian cities as well.



If the coming and going of peoples to form or inform cities is the way of the world, it is, by its very dynamic, a disruptive force and a source of tension. What cultural price should a newcomer have to pay to function in the city that is the target of his migration project? Should labour migrants and refugees, drawn or driven from their homeland, be expected to negotiate identity similarly? If we employ sophistries about the difference between integration and assimilation, have we done more than paper over the psychological costs that come with having a language, folkways and *mores* of the home or ethnic enclave different from those of the hegemonic forces in a city? Dœsn't illiteracy or diglossia in the host language make the migrant exploitable and cause distortions in the urban economy that affect everyone? Doesn't a sojourning or ghettoized mentality retard democratic political participation and thwart efforts at equality before the law and of access to services? Are all such questions just a preamble to "blaming the victim?"

The ancient Romans recognized the unease that exists in the polyglot city between valuing the old and the new, between stability and change. They mediated the problem through the minor deities, Penates and Lares to whom Italo Calvino has given voice:

The true essence of [the city] is the subject of endless debate. The Penates believe they are [the city's] soul, even if they arrived last year; and they believe they take [the city] with them when they emigrate. The Lares consider the Penates temporary guests, importunate, intrusive; the real [city] is theirs, which gives form to all it contains, [the city] that was there before all these upstarts and that will remain when all have gone away.

Today, almost every major city in the world has ethnic variety and, with it, dichotomies between those long in the land and newcomers. To a remarkable extent, Canadian intellectuals and urban historians practice a species of "exceptionalism" in which they accept a dichotomy between their cities and the cities of the world, between the solvable problems of immigration and polyethnicity in their cities and the seemingly intractable communal strife of cities elsewhere in the world. In the worst moments of the September crisis in 1970, no image of Beirut, Belfast, Algiers or Johannesburg was offered in the texts of the Anglophone discourse and few, if any, in the Francophone, nor would such analogies have found wide acceptance from readers except for the few in Quebec who would read them through the texts of Third World discourse. It is even less likely that parallels to Detroit, Watts, or Cleveland would have occurred to anyone. In a sense the idea of the city as contested terrain fits ill with Canadian stereotypes about the land as a "peaceable kingdom." If such a way of thinking was not applied to conflict between two indigenous communal elements in Montreal, it was even farther from the thinking about encounter between old stock and immigrant, between White and Asian and Black or Native in the history of other Canadian cities such as Toronto, Winnipeg, or Vancouver. This is so, despite the fact that mass migration and a class-based urban hegemony that often corresponded to an ethnically defined hierarchy prevailed in Toronto, Montreal and most metropoles.

The city as people

The Canadian city then emerges from the pages of most of our history books with an image -often reinforced by comparisons with the urban violence in the Babylon immediately to the south-of peaceful homogeneity. Generally, one would have to look elsewhere than in the pages of Canadian histories over the last decade to find the city imagined in terms of a polyphony of voices, a hierarchy of discourses affecting one another, a contested terrain among ethnic groups—let alone in the extreme form, suggested by Mike Royko's description of Chicago as "a collection of ethnic villages" together in the same encampment.

There may be reason for caution in using such models and imagery for Canadian cities that simply were, before World War Two, more ethnically homogeneous than American ones and merit to the argument that, in this instance as in some others, applying American social science to Canadian situations dœs damage. However, that same argument is clearly not good enough when it refers to the smaller industrial cities and resource towns which, from the 1890s on, were home or base camp to large numbers of immigrants.

The absence of *ethnies* and ethnics in the story of our cities may be part of a more general problem of urban studies suggested by James Scobie's lament that reams of research "on urban services, such as paving, parks, sewage, police, lighting and garbage disposal, on the location, regulation and expanse of industry, on education, public health" have been produced about cities, but little is written about the people of the city. Of course, increasing study of urban elites and decision-making is one answer to Scobie's call to historians to people the landscape of urban history, as are sophisticated mobility studies and approaching the city in terms of class struggle. But given the immigrant character of so much of the Canadian workforce in the twentieth century, it is surprising that the process by which those immigrants alter the *ambiance* and physical appearance of the city, do or do not form *ethnies*, affect the workplace as well as patterns of leisure, change the local relations of labour to capital, of city politician to constituency, goes largely unstudied.

Descriptions of two cities from Italo Calvino's *Invisible Cities* have helped me to think about what may have shaped the sort of canon revealed by the texts, both present and absent, in *Forging a Consensus*:

It is the mood of the beholders which give the city of Zemrude its form. If you go by whistling, your nose atilt behind the whistle, you will know it from below: window sills, flapping curtains, fountains. If you walk along hanging your head, your nails dug into the palms of your hands, your gaze will be held on the ground, in the gutters, the manhole covers, the fish scales, wastepaper. You cannot say that one aspect of the city is truer than the other. Despina can be reached in two ways: by ship or by camel. The city displays one face to the traveller arriving overland and a different one to him who arrives by sea.

Calvino's words should remind us of the obvious: that the city encountered at any given moment by immigrants is not the city encountered by intellectual observers long in the land, that the insertion of most alien newcomers into urban economies has more to do with the gutters and manhole covers than with fountains and flapping curtains, and that—and I admit that this may be putting too fine an edge on my gloss of Calvino's parables—urban historians are most often native to the North American city or its hinterland and, in approaching by camel rather than by ship, may fail to perceive some of the conflict and competition that those who literally or figuratively struggle up from the docks see.

Recently Werner Sollors, in his study of ethnic literature in the United States, *Beyond Ethnicity. Consent and Descent in American Culture*, described Eugène Sue's *Les Mystères de Paris* as a work helping "to create the [modern] image of the city as a swarming mass of signals, dense, obsure, undecipherable". One would have to read Mordechai Richler on Montreal or Michael Ondaatje's novel of pre-World War Two Toronto, *In the Skin of the Lion*, rather than our history books, to find a sense of the Canadian city as being a rich and multi-layered semiotic text. In 1960 Kevin Lynch described the city as something akin to a literary text, a landscape which was intelligible to those with the literacy to read it. In the mid-1970s, Steven Marcus's studies of the Victorian city as his *Engels, Manchester and the Working Class* followed this rich vein of research farther.

The city as text

The insights of these urbanists from different disciplines coincided with the emerging "new ethnography" which called for a recognition of the fact that a polyphony of authentic voices and valid or plausible narrative emplotments existed in every inter-ethnic encounter. Despite the fact that historians have now begun to appreciate the many and varied mental maps, psychic worlds and individual or familial migration projects which propel the city's residents about in their diverse trajectories, the full pluralist import of combining this knowledge with advances in semiotics and anthropology has not been felt yet by Canadian ethnic and urban studies. The narratives of the hegemonic *elites* and the reading of the city as text by the old stock remain privileged. Nonetheless, the Canadian city is (and was) "a swarming mass of signals," a semiotic text and conflict—no matter how muted or mediated by coalition politics, mutual avoidance and patterns inducing public order and civility—has to be the inevitable result of the cultural differences each reader brings to the text. For what each reader brings to his reading of the city comes from the other texts which inform him or her, and at no time in the city's history were the texts of a single discourse shared by all the populace. At the very least, the existence of an immigrant press and ethnic neighbourhoods made such homogeneity of information supply impossible.

Migrants in Canadian cities until after World War Two, and perhaps then as well, were seen as threatening when they gathered in enclaves. As *Missionary Outlook* observed in 1910:

Every large city on this continent has its fourfold problem of the slum, the saloons, the foreign colonies and the districts of vice. The foreign colony may not be properly called a slum, but it represents a community that is about to become an important factor in our social life and will become a menace in our civilization unless it learns to assimilate the moral and religious ideals and the standards of citizenship.

It is unclear whether Canada's current multiculturalist ethos and policies have changed our views on "foreign colonies" as menaces to our city. Certainly the lexical monstrosity now emerging in government documents, "multicultural group," suggests not a respect for the "double consciousness" of ethnics or the right to cultural retention of immigrants but rather a peculiarly sanitized, dependent form of hyphenated Canadianism.

What is most sad is that these *ethnies* generated by the politics of multiculturalism may keep scholars from ever looking more closely at the dynamics through which migrant pre-selection, entry status in the city economy and ethnicization are an historical process, one that could be understood far more richly if studied on a global level, freed of the now smug "exceptionalism" of multiculturalism.

For if few of Toronto's or Montreal's neighbourhoods could qualify in the Marxist sense as "internal colonies," societies "within a society based on racial, linguistic and marked cultural differences of social class," and subject to control by "the dominant classes and institutions of the metropolis", yet the concept of internal colonies is at least as useful a model as images of homogeneity or rapid assimilation. It reminds us to look at the ethnic community as a separate place, to think of its interior life and not just its boundaries. It reminds us of what Walter Firey observed studying Boston's neighbourhoods many years ago: a neighbourhood is at one and the same time part of the city hierarchy and system and a "little homeland," a spatial corollary to a set of values, of networks, of ways of thinking and being, of ethos.

This more complex and notional sense of the neighbourhood then as an *ambiance*, a psychic world for the immigrants and their children and perhaps their children's children, with its moving mix of ethnocultures, part-cultures and pressures to change the *mores* and folkways, produced by encounter with the North American situation, is a world we must come to know. The new emphasis on history from the "bottom up," along with ethnohistory's interest in analysis of culture and society, invites us to move beyond the study of the external and quantifiable to the more deeply textured and nuanced study of *mentalités*, perceptions in encounter and conflicts, strategies for adjustment or persistence in relation to the changing real condition of being immigrant and for coping with a changing personal or group sense of ethnos. The task of ethnohistory should be the difficult one suggested in the phrase of Jacobo Timmerman, "to penetrate the affective world of the other." To do that, we need to look at the immigrant and ethnic neighbourhoods of the city without assuming we comprehend the intent of each person's migration project, the intensity of their ethnic networks or of their loyalties to ethnoculture.

Information and insight into all these ideas are accessible to us if we combine the little used sources generated from inside the community, such as club and church records and ethnic newspapers and print ephemera, with a more extensive and systematic use of oral testimony. The city might then have the sort of history Lawrence Levine describes as "the attempt to present and understand the thought of people who though quite articulate in their own lifetimes, have been rendered inarticulate by scholars who devoted too much of their attention to less recalcitrant subjects." Levine's thought parallels almost exactly that of the social anthropologist Clifford Geertz who writes: "At base, thinking is a public activity. Its natural habitat is the house yard, the market place and the town square."

Any "city walker" can see the places where ethnocultural thinking as a public activity goes on. In backyards, corner stores, factories, restaurants and halls, adult immigrants review the text—written, oral and semiotic—of the *ethnie* and the circumambient society. In playgrounds and in school rooms, their children negociate their ethnic and social identities. The "town square" is usually the space and shop around a place of worships on weekends. From these places, they go forth to deal with the largest city as



"contested terrain", to make their way in migration, trying not to offend the Lares.

The city as contested terrain

In the 1930s, Walter Benjamin's *A Berlin Chronicle* presaged the urban geographer literature of mental maps, psychic worlds and nodal points. The language he used to describe the superimposing of life histories and life chances on the city scape suggests that he also understood the role of *meprison* and conflict in the relationship of activity to space: *"I have long, indeed for years, played with the idea of setting out the sphere of life—bios—graphically on a map. First I envisaged an ordinary map. But now I would incline to a general staff's map of a city centre, if such a thing existed. Doubtless it does not because of ignorance of the theatre of future wars.*

Borrowing Benjamin's idea of "bios" on a map, we can trace the quotidian occasions of competition, misstepping and mutual incomprehension in a polyethnic city. According to Benjamin, the wandering "bio" crossed "thresholds of class" and "frontiers not only social but topographical" in its "intercourse with the city's streets." If we view the "bio," not in class terms, but as an atom from the nucleus of the *ethnie*, we can move with him or her across a cityscape mapping ethnocultural conflict and the potential for it. One general feature of our map will be a diffuse hostility that immigrants or members of minorities feel directed at them by the old stock, or at least those groups longer in the city. That hostility, where it exists, derives from a sense of displacement which feeds on the visible evidence of ethnic residential and occupational succession and of changing land use and rapid urbanization.

We need to look at some of the sources and theatres of potential inter-ethnic conflict and competition that appear when the city is seen as "contested terrain", and that provide heuristic texts for the speakers in the ethnocultural discourse. The phrase "contested terrain" is borrowed from studies about the struggle between management and labour in the workplace where social class and economic power are the "sense makers" of daily encounter. Without trying to displace class as a central feature of the modern urban encounter, historians of immigration and ethnicity, especially those sensitive to the complex interplay of class and culture in ethnically or racially segmented labour markets, need to examine more closely the role of ethnic identity and ethnoculture as "sense makers" of daily life. In Montreal and Toronto, ethnic recognition defined encounter in many categories, and the "hidden injuries" of ethnicity were at least as ubiquitous as those of class. (Of course, because of the "entry status" of most migrants, ethno-class niching and stereotyping, the two sorts of injuries were usually inextricably tied together.) National origin, language, manner, or appearance were as salient features as social class in such encounters. Each actor's personal attributes transmitted direct references to texts, written, spoken and semiotic, about ethnic groups, or maybe the texts defined the individual's attributes. For then as now the personal identity of each individual in an encounter was in a complex relationship with the existence, or the perception of the existence, of a collectivity with whom he or she was identified by others, or an *ethnie* with whom he or she identified. Characteristics attributed to a whole ethnic group seem always to be invoked in articulating irritation or hostility to a single member of the group.

When we think of contemporary cities such as Belfast, Beirut, Johannesburg and Detroit which stand at the far end of the spectrum that runs from inter-ethnic peace to open communal strife, it is easy enough to comprehend that it matters how one *ethnie* sees another or defines appropriate citycraft. The lessons drawn from reading the city as text by those in Soweto or in the Falls Road are clearly not compatible with the way the urban *elites*, or occupying power, behave and expect or force others to behave. Life chances on either side of the Green Line in Beirut or either side of the ghetto walls in Detroit are so different that they represent not different neighbourhoods but alien worlds. It might be useful to look at Canadian immigrant cities such as Toronto and Montreal as lying along the same spectrum as those cities which "don't work" because they lack inter-ethnic harmony, or because their ruling old stock have failed to encourage adequate circulation of *elites*, have resorted to cœrcion as their cultural hegemony has lost its power to control themselves.

If we did look at the city in this more open and global manner, we would, I believe, begin to understand our urban reality in terms of what is right and what is wrong, what works and what dœs not, what scars us as an inhumane or undemocratic way and what holds out false hope to newcomers. □

ROBERT F. HARNEY is a professor of History at the University of Toronto and the academic Director of the Multicultural History Society of Ontario. He has written and edited numerous books on Immigration and Ethno-history, including *Gathering Place* (1985).



PHOTOS : LOUISE OLIGNY

ESQUISSE d'une topographie culturelle

RICHARD MARTINEAU

LES LIEUX DE LA VILLE, OÙ L'ON SOCIALISE, OÙ L'ON SE SOUVIENT. MONTRÉAL NOCTURNE QUI SE DÉPLACE AU GRÉ DES BARS ET QUI TRACE SA CULTURE EN DEVENIR. RUE CRESCENT, SAINT-DENIS ET LE BOULEVARD SAINT-LAURENT RESTERONT LES SYMBOLES DE CETTE MOUVANCE.

LA CITÉ, ON L'A DIT ET REDIT, est plus qu'un simple lieu de socialisation, qu'un simple contenant de béton : elle est l'incarnation même de l'âme de ceux qui l'habitent -c'est-à-dire un contenu en soi, qui colore et oriente les choix de vie de ses citoyens et qui fonctionne en quelque sorte comme une proposition de scénario pour l'avenir. Mais elle est aussi mémoire -ou pour emprunter le célèbre mot de Lamartine sur les musées : cimetière, c'est-à-dire cimetière d'un passé et de son histoire, bien sûr, mais d'abord et avant tout cimetière où sont enfouis les différents visages d'une culture.

Traverser une ville en empruntant ses artères principales évoque en effet la visite d'un cimetière. Chaque bâtiment important est comme une pierre tombale nous renvoyant à une date et à un souvenir, et chaque quartier s'impose comme le témoin silencieux des bavardages d'une époque — bref, le roc sur lequel se sont fossilisés les notes, les chansons et les rires d'un autre temps.

« La rue, dans la configuration qu'elle prend, est l'incarnation de ce que nous étions à un moment donné de notre histoire. En fait, les lieux que nous

fréquentions sont aussi révélateurs de ce que nous pensions que le sont *Terre Québec* de Chamberland, par exemple, *L'Homme rapaillé* de Miron ou *Speak White* de Lalonde ». Pour Raymond Montpetit, vice-doyen de la Faculté des arts à l'Université du Québec à Montréal, pas de doute : la culture d'un peuple, ce n'est pas que sa poésie, son cinéma ou sa peinture ; c'est aussi ses bars, ses restaurants et ses parcs qui ont abrité (et inspiré, bien sûr) les hommes et les idées. Le temps d'un rêve, le temps d'une fête.

Travaillant pour le compte de l'Institut québécois de la recherche sur la Culture, Raymond Montpetit s'est penché pendant plus d'un an sur le parc Sohmer, qui disparut en 1919. A travers l'historique de ce lieu de rencontre, c'est tout le visage culturel d'un peuple qui lui est apparu, de même que son vécu socio-politique. Dans l'ouvrage intitulé *L'Histoire de la France urbaine*, le chapitre traitant du XIXe siècle s'attarde beaucoup aux différents établissements hôteliers que fréquentaient alors les gens. On y découvre une foule de faits étonnants ! Se situant dans le prolongement de cette réflexion, mais élargissant cette fois sa portée, cet historien de la culture urbaine a ainsi dessiné une carte imaginaire de Montréal qui tient compte autant des données géographiques, que des données historiques et artistiques de la ville.

Bref, une carte qui esquisse une sorte de « topographie socio-culturelle » de notre passé récent et de notre présent, en tenant le pari de définir chaque décennie par son territoire.

Les années 60 et la rue Crescent

« Dans les années cinquante, les clubs de nuit étaient pratiquement les seuls endroits où les gens pouvaient sortir. Si tu ne voulais pas nécessairement assister à un spectacle de Michel Louvain à la Casa Loma ou au Café Provincial, il ne te restait que les tavernes pour hommes ou alors les restaurants comme le Sélect, alors situé au coin des rues Saint-Denis et Sainte-Catherine. On sortait surtout pour aller entendre un chanteur, et non pour parler ou rencontrer du monde », d'ajouter M. Monpetit.

Au milieu des années 60, par contre, tout change. Séduite par les mouvements contestataires américains et enceinte d'Expo 67, Montréal découvre en effet une nouvelle forme de sociabilité : « C'est le début des cafés. Les commerçants sont maintenant prêts à accepter l'idée que des gens veuillent seulement sortir pour boire un verre et parler, et non pour assister à un spectacle. Dorénavant, voyez-vous, le spectacle, c'est eux ! Les garcons et les filles veulent avant tout se rencontrer, échanger des idées, repenser le monde — bref, participer. »

Leurs points de ralliement : les restaurants et les cafés de l'ouest de Montréal, autour des rues Crescent et De la Montagne : la Crêpe Bretonne, la Casa Pedro, Chez Bourgetel, le Café Prague, le Café Martin, sans oublier Le Bistrot (dont la prétention à l'unicité soulignait la nouveauté de ce genre d'établissement). Mi-beatniks, mi-hippies, les intellectuels se terrent et rêvent à voix haute la prochaine révolution.

D'ajouter Raymond Montpetit : « C'était le quartier de la bourgeoisie anglophone, situé tout à côté du campus de Sir George Williams, maintenant devenu l'Université Concordia. Il y régnait une petite saveur d'exotisme parisien, *ze typical french touch*. On s'amusait à se croire quelque part en Europe, et qui sait ? peut-être à se prendre pour une sorte d'Hemingway ou de Jim Morrison perdu à Saint-Germain-des-Prés. » A la fin des années 60, on ouvre l'une des premières discothèques : la Mousspathèque. Projections de diapos, musique mur à mur, mannequins démembrés, danses solo : Montréal joue les Paris dévergondés et libère enfin ses mœurs.

Avant de se mobiliser pour libérer sa nation.

Les années 70 et la rue Saint-Denis

Dans les années 70, la libération ludique des *sixties* découvre la politique et cède la place au plus formidable mouvement collectif du Québec : le mouvement indépendantiste. On délaisse donc l'exotisme parisien pour revenir plus près de ses racines, et « se dépayser chez soi », c'est-à-dire dans le temps. Résultat : changement de décor. De la petite Europe luxueuse et bourgeoise, on passe ainsi au Vieux-Montréal, musée vivant qui longe la rive de Maman-le-fleuve, et à la rue Saint-Denis, qui deviendra le quartier latin de l'Université du Québec à Montréal, institution prônant une éducation populaire.

« Montréal se réappropriait son folklore. C'est ainsi que les intellectuels sont retournés sur la rue Saint-Denis, qui fut, on s'en souvient, le Quartier Latin de l'Université de Montréal dans les années 20 et 30. Je suis presque convaincu que Duplessis et les directeurs de l'U. de M. ont décidé de déménager leur établissement sur le Mont-Royal pour, justement, empêcher la formation d'un Quartier Latin susceptible d'échauffer l'esprit des étudiants ! En effet, le nouveau campus, désormais situé sur une montagne et à proximité du cimetière Côte-des-Neiges, n'était plus tellement propice aux rencontres. » Quand on vous dit que la géographie et le paysage urbain peuvent grandement influencer la culture !

Se regroupant près du fleuve et profitant de l'espace offert par la place Jacques-Cartier pour donner de l'ampleur à leur sentiment d'appartenance, les intellectuels, donc, se donnent rendez-vous dans le Vieux-Montréal. A l'hôtel Nelson, bien entendu, mais aussi dans divers bars enfumés tel le presque mythique Chez Dieu, où fleurissent les beaux jours du psychédélisme québécois. Alors que sur la rue Saint-Denis, c'est au Faubourg, au Bistrot Saint-Denis ou A la Galoche que le nationalisme se lance à l'assaut de ses sources.

L'air du temps, on l'aura deviné, est alors à l'homogénéité et au monolithisme : hors du patrimoine littéraire et architectural, point de salut ! Il ne faudra par contre que quelques années pour que la situation change du tout au tout, et que Montréal entre dans l'ère du multiculturalisme.

Les années 80 et le boulevard Saint-Laurent

« Une fois la fièvre indépendantiste atténuée », poursuit Raymond Montpetit, « les Montréalais cessent de s'accrocher aux symboles nationalistes et s'ouvrent aux différents groupes ethniques qui composent leur nouveau paysage socio-culturel. C'est le règne de la transculture ! Pas étonnant, donc, que les endroits à la mode élisent domicile sur la rue Saint-Laurent : c'est tout au long de ce couloir qui sépare la ville en deux, en effet, que vivent les Montréalais d'origine portugaise, juive et italienne. » Qui plus est, pour cette nouvelle génération qui tourne le dos au passé pour ne regarder que vers l'avenir, cette artère encore inexplorée s'impose comme une sorte de *Far West* propice à la spéculation, la construction et l'invention ! Bref, c'est le grand bond en avant : le nouveau *facelift* de la ville sera effectué par les prospecteurs les plus rapides et les plus téméraires.

« Du bar Le Business au Drugstore Le Lux en allant même plus haut vers le nord, les lieux de la nouvelle culture poussent comme des champignons. L'architecture délaisse maintenant les châssis en bois et les murs en briques du XIXe siècle pour lorgner vers le post-modernisme : c'est-à-dire les *lofts*, les *looks* dits post-nucléaires et post-industriels, les décors plus anonymes et les cloisonnements moins étouffants ».

L'image du Montréal des années 80, la nouvelle topographie culturelle est donc bigarrée, colorée — et, par le fait même, moins clairement définie. « Different strokes for different folks ! »

Et l'avenir ? Difficile, bien sûr, de le cerner avec précision. On parle déjà de poussée vers l'est, le long de la rue Sainte-Catherine, territoire desservi par la ligne 1 du métro depuis plusieurs années. Ou encore de véritables éclatements de la cité en plusieurs quartiers autonomes, digérant et assumant ainsi complètement le présent courant multiculturel. Mais voilà : pour l'instant, tout indique que le boulevard Saint-Laurent demeurera le cœur du Montréal culturel pour encore quelques années. Le temps que cette décennie succombe à son tour.

Et qu'elle rejoigne, six pieds sous terre, les autres strates de notre passé, les autres nuits de notre mémoire. □

RICHARD MARTINEAU : Journaliste à *Voir* et à *Mtl Magazine*.











Montréal manque d'air

MYRIAME EL YAMANI

MONTRÉAL, VILLE-CHAOS, À L'ARCHITECTURE HÉTÉROCLITE ET AU MANQUE DE VISION GLOBALE, OU VILLE COSMOPOLITE, MOUVANTE, ET DONC INSAISISSABLE ? QU'EN PENSENT CERTAINS ARCHITECTES, URBANISTES, DESIGNERS URBAINS, PROMOTEURS ?

MONTRÉAL N'EST PAS UNE BELLE VILLE, mais elle a un charme fou. Un trésor à découvrir : sur une île, cela ne devrait pas être très compliqué. On y entend d'ailleurs les mouettes piailler au printemps, mais pourtant le fleuve est invisible, inaccessible. Mentalité d'insulaire qui refuse de contempler l'eau qui lui marque ses limites ou dossier chaud entre la municipalité et le gouvernement fédéral ? On a coupé la structure du Vieux Port en multipliant les barrières pour se retourner vers la cité. Les quais sont bouchés et les quelques espaces verts qui restent ne suffisent pas à vous donner l'envie de déambuler le long du fleuve.

Que reste-t-il de ce Vieux Port, sinon quelques bâtiments portuaires sous-utilisés ? Même les zones adjacentes — le faubourg des Récollets à l'ouest et le faubourg Québec à l'est —ne réussissent pas à revitaliser ce premier centre-ville. Zones mornes, vestiges d'un passé dont on a du mal à se défaire. Pourtant, certains architectes comme Didier Poirier, estiment qu'il faut « retrouver notre espace bleu et ne pas le prendre pour acquis. Nous sommes obligés de tomber dans l'eau pour faire l'aménagement de Montréal, alors envahissons les quais, qui représentent l'essentiel de notre histoire. »

Après le fleuve, la montagne, autre axe virtuel de structure de la ville, qu'on a tenté de garder à portée de vue, malgré les tours du centre des affaires, drapées de longs manteaux de granit plus ou moins clinquants et coiffés de divers chapeaux selon le goût des compagnies. Style international, version américaine, où chaque construit pourrait être interchangeable, avec une trame très petite et si régulière — tour, rue, tour, etc — que ça en devient fatigant. Les rez-de-chaussée sont abandonnés, la ville perd pied, on augmente la discontinuité dans la continuité.

« Ce n'est pas dans le ciel que se vérifie l'évolution de Montréal, c'est à ses pieds et dans ses entrailles que la transformation s'opère... Sur le plan urbain, on joue aux échecs avec la salle de concert. De case en case, on la déplace au gré des Karpov et des Kasparov qui réfléchissent chacun à leur tour », explique dans la revue ARQ, Jean-Louis Robillard, architecte. C'est vrai que le Mont-Royal est demeuré presqu'intact et il est si agréable de s'y balader surtout entre chien et loup, avant que ne se déploie la féerie de la ville.

L'idée originale de reprendre les éléments gothiques de l'église anglicane Christ Church et de laisser son image se refléter sur une façade rose mérite qu'on s'y arrête. Contrairement aux autres tours, où on nous réexplique éternellement qu'il ne s'agit que d'un empilage horizontal de divers blocs, la Maison des Coopérants ne laisse pas indifférent. On la déteste ou on l'admire, sans détour possible. Un des rares lieux de la rue Sainte-Catherine, un peu léger et frais, aura peut-être perdu de sa délicatesse et de sa douceur de vivre.

D'ailleurs, Lucie Ruelland, architecte, ne manque pas de souligner « la lourdeur et l'absence de finesse de Montréal. Une ville où les bâtisseurs sont d'abord des hommes, où on multiplie les gouffres pesants, comme la Place-des-Arts. Alors que les églises venaient ponctuer l'espace urbain de Montréal, apportant un peu de légèreté au damier, les tours ne sont que des copies d'autres villes nord-américaines. Quand pensera-t-on à parsemer la ville de folies, plutôt que de continuer à poser des gestes brutaux et désordonnés ? ».

Montréal, ville à trous, qui la comblera ?

Montréal me rappelle un peu une vente aux enchères où, dans le fouillis, on recherche la perle rare, qu'on ne veut même plus marchander, tellement elle nous plaît. Il y en a pour tous les goûts. Que penser de cette architecture hétéroclite, d'importation, judicieusement mélangée, de ce filigrane d'escaliers extérieurs, de cette géométrie vernaculaire, de ces duplex ou triplex coquets ? Est-ce spécifique à Montréal ? Parfois, l'adjudicateur à l'encan oublie que ce n'est pas le soumissionnaire qui crie le plus fort et le plus souvent qui est forcément le meilleur. Les adjugés-vendus sont peut-être un peu rapides !

Et si l'on rêvait que Montréal n'est plus à vendre, qu'elle n'est plus offerte à tous les vents ? Et si l'on arrêtait de penser, comme le fait remarquer George Adamczyk, directeur du département de désign urbain à l'UQAM, que la forme d'une ville est « ressentie tantôt comme un objet défiguré appelant les soins d'un antiquaire, tantôt comme une étendue chaotique et spectaculaire suggérant une esthétique nouvelle » ? Mon œil profane préfère ce désordre mouvant, qui laisse aux usagers la possibilité de s'approprier la ville à leur manière et de déplacer leur insoutenable légèreté sans contrainte ou presque.

Le désordre reste difficile à saisir et c'est ce qui rend Montréal fascinante, même si les tours et les parcs de stationnement viennent remplir les trous de la ville, même si l'on s'accroche à la montagne comme le phare de l'île, même si les places publiques sont de plus en plus vides, de monde et de sens peut-être. Montréal n'a rien à envier aux petites villes de l'est du Canada, bien rangées et bien proprettes, ni à quelques grandes villes européennes, engoncées dans leur histoire, créant des villes nouvelles insipides et inhabitables. Encore faut-il réfléchir à ce que pourrait être une ville aujourd'hui, sans se raccrocher obligatoirement aux vestiges européens et sans se laisser influencer par le style international des grandes villes américaines.

N'en déplaise à John Gardiner, membre exécutif de la municipalité, chargé de l'habitation et de l'environnement, un plan d'urbanisme de la ville ne consiste pas seulement à revitaliser certains quartiers, à poser ici et là quelques parcs pour combler les espaces vacants, à diviser les rues selon le prestige et l'ambiance. Même s'il nous assure que « Montréal est une ville dynamique, où il fait bon vivre, investir et sortir le soir » ! Quelle vision de Montréal doit-on projeter, quelle philosophie d'ensemble s'y rattache, quel sens donne-t-on à cet espace urbain à construire, démolir, rebâtir, enrichir ?

Passer d'une politique de laisser-faire à une de consensus, où les quelques 200 recommandations du plan d'urbanisme de la municipalité vont permettre aux Montréalais(es) de s'interroger sur leur ville, est une bonne chose, encore faut-il savoir quel projet d'ensemble la sous-tend ? Comme l'indique Joshua Wolfe, directeur d'Héritage Montréal, « le processus de consultation publique est assez flou. Certains projets, comme le Centre Eaton's, le Centre de commerce mondial, le coin Peel/Sainte-Catherine sont déjà en voie de construction. Veut-on véritablement inclure le public dans les consultations publiques ? ».

Intervention ponctuelle, manque de vision

Il est important d'avoir des groupes de pression, comme Sauvons Montréal, qui tentent de conserver le patrimoine montréalais. De son côté, le G.I.U.M. (Groupe d'intervention urbaine à Montréal), composé d'architectes, urbanistes, designers urbains, se bat contre l'éclatement du centre-ville, la fragmentation du tissu urbain dans plusieurs secteurs de la ville, propose un aménagement du Plateau Mont-Royal et multiplie les documents d'information pour faire en sorte que le milieu physique et culturel montréalais reste harmonieux. Il est nécessaire de laisser les professionnels (les) du bâti répondre, par des projets audacieux et réfléchis ensemble, au recyclage de certains bâtiments, à l'articulation possible entre le Vieux Port, le Vieux Montréal et le centre des affaires, etc...

Mais il ne s'agit là que d'interventions ponctuelles qui finissent par accentuer le désordre actuel, sans pour autant le rendre riche de sa disparité. Même si le style d'une architecture québécoise, voire montréalaise, reste encore à définir, « il n'y a pas encore de critiques formelles de ce qui se fait à Montréal. Il ne faut pas seulement défendre des projets, mais avoir des intentions. On ne pense pas à l'appropriation de la ville par les différentes communautés culturelles, l'architecture n'a pas encore de conscience culturelle, la critique ne se cristallise pas dans la création » , nous rappele France Van Haelten, professeure d'histoire et de théorie du design à l'UQAM.

Ce qui manque à Montréal, c'est justement cette vision globale d'une ville à faire. Comment un groupe multi-disciplinaire de professionnels(les) peut-il intervenir en saisissant ce cosmopolitisme, cette mouvance éclatée, cette richesse d'un site extraordinaire, fortement marqué par ses caractéristiques naturelles ? Contrairement à beaucoup d'autres villes, les quartiers ethniques de Montréal ne sont pas encore devenus des ghettos, même si l'acquis reste fragile. La *Main* n'est plus perçue comme la division physique entre deux grandes solitudes, mais plutôt comme le passage obligé de multiples cultures. On se sent effectivement bien à Montréal, même si la ville ne nous appartiendra jamais complètement.

Cette quête d'une collectivité multi-culturelle vers une ville autre qu'un collage ou une passoire exige, comme le suggère Georges Adamczyk, « qu'on se penche sur le savoir de la ville, qu'on refabrique la relation entre l'espace privé et public, qu'on fasse parler la matière, qu'on confronte la ville à elle-même, qu'on ouvre les marchés aux architectes internationaux ». Il compare Montréal à Tokyo dont le seul point de départ valide est le chaos. Seulement si Montréal partage avec Tokyo les caractéristiques post-modernes, « son avenir risque d'être cinématographique et post-synchronisé ».

Jacques Rousseau, architecte, poursuit à sa façon cette quête et nous propose de *concevoir « l'air* comme le matériau monumentalisable et historique de Montréal. La ville est vide, il faut la réactiver en lui donnant de l'air, en pensant ce vide, ce non-dit comme une qualité nord-américaine et non plus en essayant de produire les résidus d'une ville ». Il suggère de créer des interfaces entre le dessus et le dessous de la ville, au lieu de laisser le réseau souterrain englué dans de longs corridors sinistres et des places-vitrines.

Concevant la montagne comme la majuscule de Montréal, à laquelle doivent s'articuler les minuscules, il met de l'avant la nécessité de faire des ponc(tua)tions dans le Plateau Mont-Royal. Cela éviterait, d'après lui, que les espaces ouverts ne soient dilués et on pourrait construire des îlots, à contempler l'hiver et à occuper l'été. Tout en pensant bien apprêter les restes de l'acquis, il nous propose un parcours de la ville qui pourrait l'enrichir.

Assurément, Montréal manque d'air, même si la densité de la ville est uniforme et faible, mais cette vision d'ensemble demande qu'on y réfléchisse, qu'on la critique. Si différentes perceptions pouvaient se confronter, si l'architecture pouvait trouver son authenticité locale, si la municipalité s'intéressait aux innovations et aux projets un peu fous, que deviendrait Montréal ? Un peu plus charmeuse, terriblement fascinante. □

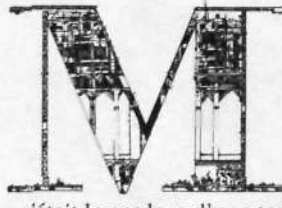
MYRIAME EL YAMANI : Journaliste, fraîchement arrivée de Moncton (Nouveau-Brunswick), un peu moins fraîchement de France. A collaboré à plusieurs quotidiens et périodiques français, au *Ven'd'est* (magazine acadien). Termine un doctorat en communication sur la presse féministe française et québécoise.



CRÉPUSCULE SUR MONTRÉAL

GARY CALDWELL
I.Q.R.C.

UN PARCOURS DANS UNE VILLE DU MONDE, SANS MONDE. AVEC UNE CROISSANCE DE POPULATION DE 2 % EN 10 ANS, MONTRÉAL N'A PAS ENCORE TROUVÉ LES MOYENS DE RETENIR SES IMMIGRANTS. VILLE EN DÉCLIN, VILLE MORTE ? MONTRÉAL PEUT-ELLE SURVIVRE, MALGRÉ SA FAIBLE DENSITÉ ?



ONTRÉAL S'EN VIENT UNE VILLE VIDE. Une ville où l'infrastructure est telle que la vie est très agréable ; au point où, lorsqu'on reste pris dans la circulation — comme c'était le cas lors d'une tempête surprise au cours du mois de février — c'est un désastre. Cette infrastructure mise en place avant 1970, combinée à l'explosion d'activités économiques et culturelles des années soixante ont produit un milieu de vie urbain difficile à trouver ailleurs. La vie à Montréal est bonne, on circule facilement, les gens sont gentils et on ne manque de rien sur le plan des services et équipements culturels.

Mais, il commence à manquer de monde en ville, et l'infrastructure est la même qu'il y a vingt ans. La ville d'aujourd'hui n'a pas changé à l'exception de quelques gratte-ciel, quelques grands hôtels et une prolifération de terrains vagues qui servent de stationnements. C'est peut-être cela qui fait son charme, la stabilité dans une mer de modernité mouvante...

En effet, de 1971 à 1981 il n'y a presque pas eu de croissance de population dans la région métropolitaine : 2 % seulement en dix ans ! Seule l'immigration internationale et la migration interne (le drainage de la population des autres régions) ont fait en sorte que le déclin ne soit pas absolu. Plus précisément, la population totale de la région métropolitaine de recensement (R.M.R. — définition géographique de 1971) est passée de 2,743,225 à 2,805,535 personnes entre 1971 et 1981. De ces 60,000 de plus, 15,000 sont le fait d'un accroissement de la population immigrante et 45,000, d'un accroissement de la population indigène qui n'aurait pas eu lieu sans une importante migration de francophones québécois vers Montréal pour compenser les départs d'anglophones québécois et d'immigrants arrivés depuis peu.

Une faible fécondité (un indice synthétique de fécondité de 1.4 à Montréal et les îles), une émigration plutôt massive des anglophones et considérable des immigrants, et un ralentissement de l'immigration depuis 1976, ont fait en sorte que la population métropolitaine stagne. De fait, entre 1981 et 1986 la population de toute l'île de Montréal a reculé, de 1,760,122 en 1981 à 1,752 582 en 1986. Il reste à voir si l'augmentation de l'immigration depuis 1986 réussira à contrecarrer cette tendance à la stagnation démographique sur l'île de Montréal.

Le faux *boom* de Montréal

Pourtant, il y a eu un *boom* aussi bien dans la construction que dans le secteur commercial de la métropole depuis 1983. C'est vrai, le marché de la consommation était vibrant et on construisait beaucoup de logements, de magasins et quelques tours à bureaux. Cette effervescence du marché de la consommation était due à cinq facteurs : l'arrivée sur le marché en tant que jeunes adultes de la dernière cohorte du *baby-boom*, ceux nés de 1958 à 1963 ; la formation de nouveaux ménages, réduite suite à des divorces et au non-mariage ; l'arrivée dans la région de Montréal de migrants venus d'autres régions du Québec, la liquidation des épargnes réalisées pendant les années de la crise et des bas taux d'intérêts.

Toutefois ce *mini-boom* de 1983-1987 était très conjoncturel au Québec du fait que les cinq facteurs qui l'ont alimenté sont tous transitoires ; les épargnes sont maintenant épuisées, le *baby-boom* s'est terminé en 1963 et puis c'est le *baby-bust*, le taux de divorce se stabilise et tous les jeunes adultes ont leur propre logement individuel. (De plus, on ne peut pas fractionner des ménages d'un seul adulte). Et maintenant que la faible fécondité a atteint tout le Québec, il n'y a plus de population excédentaire à refouler vers Montréal. Finalement, même aux taux d'intérêt avantageux, l'investissement ne se fera qu'une fois que le marché de consommation montrera des signes évidents d'essoufflement.

A moins de prendre des mesures vigoureuses à très court terme, Montréal risque de se faire prendre dans une dynamique de déclin à laquelle la croissance de Toronto n'est pas étrangère. Quel est, par exemple, l'avenir d'une communauté chinoise à Montréal composée d'à peine vingt mille personnes lorsqu'elle doit concurrencer une communauté chinoise à Toronto dix fois plus grande ? Montréal n'a pas encore trouvé les moyens de retenir ses immigrants. De façon générale, un tiers des immigrants quitte la ville dans les cinq ans après leur arrivée. Un cinquième des Français de France qui étaient à Montréal en 1971, n'y étaient plus en 1981. Et depuis 1976, à part 1987, l'immigration n'est pas la moitié de ce qu'elle était dans les années soixante et soixante-dix.

L'aventure n'est pas au rendez-vous

De plus, la ville n'ayant pas eu à faire d'investissements considérables au niveau de l'infrastructure depuis vingt ans, il en résulte que l'infrastructure publique (routes, systèmes d'aqueduc et d'égoûts) est devenue désuète : le boulevard Métropolitain doit être refait et on se voit obligé à l'heure actuelle de se lancer dans la construction d'un système de traitement des eaux usées. Et il y a le drame de la réindustrialisation de l'économie montréalaise qui ne se fait pas : le secteur tertiaire est peut-être florissant mais on n'arrive pas à remplacer les raffineries et les autres installations manufacturières qui ferment. Les nouveaux emplois manufacturiers sont surtout créés en Ontario.

PHOTO : ROBERT ETCHEVERY

Il y a aussi un vieillissement de l'esprit qui vient avec le vieillissement et le confort de la population en place. Les jeunes francophones ne veulent plus partir à l'aventure ; deux postes de sociologie réservés à des Québécois dans des universités du Canada anglais sont restés vacants, faute de candidats. Et pour ce qui est des jeunes allophones, il y en a de moins en moins pour prendre la relève des créateurs des années soixante-dix. Prétendre comme la Commission des écoles catholiques qu'en 1990 la moitié de la clientèle de son secteur français sera d'origine non-québécoise est donc erroné ; en réalité la proportion d'allophones (dont beaucoup sont d'origine québécoise) ne dépasserait pas le quart en 1990 et risquerait même de décliner. La proportion d'élèves nés à l'étranger et fréquentant les écoles françaises de l'île de Montréal était de 13.6 % durant l'année scolaire 1986-1987 !

Montréal, avec la mode des affaires et l'arrivée au pouvoir d'une nouvelle bourgeoisie francophone — les immigrants n'ayant pas réussi à pénétrer les grandes institutions francophones — , est devenue une citadelle inspirée de l'esprit de Mamon. C'est à Montréal qu'on a conçu l'idée de vendre la citoyenneté canadienne, idée que le gouvernement fédéral a d'abord reniée pour ensuite l'entériner. Effectivement, il s'agit de pouvoir prêter trois quarts de million de dollars à des financiers de Montréal pendant trois ans pour devenir citoyen ; en fait il s'agit d'être riche... Mais, dans les haut lieux du néo-libéralisme contemporain, cela n'est pas de la discrimination. Alors on se dit incapable d'absorber plus de trente mille immigrants par an (dans les années 1983 à 1986, quinze mille par année seulement) mais par contre, il n'y a pas de limite — c'est une affaire de milliards, nous assure la ministre de l'immigration — face à l'argent immigrant que nous pouvons faire circuler chez nous. Nous sommes devenus des brasseurs d'affaires plutôt que des brasseurs d'idées. □

GARY CALDWELL : Sociologue et chercheur à l'I.Q.R.C. (Institut québecois de la recherche sur la culture). A publié de nombreux articles sur le changement social au Québec et sur les Anglophones du Québec.

PHOTO : ROBERT FRÉCHETTE

À la recherche du Montréal YIDDISH

BENOÎT MÉLANÇON

GROUPE DE RECHERCHE « MONTRÉAL IMAGINAIRE »
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

EN 1941, PLUS DE 50,000 JUIFS MONTRÉALAIS, soit 80 % de la population juive, avaient le yiddish comme langue maternelle. Cette communauté, aux liens très forts, avait ses écoles, ses journaux, son université populaire, ses syndicats. Tant par leurs déplacements dans le tissu urbain et par leur façon d'habiter la ville, que par les textes et les institutions qu'ils ont laissés, les membres de cette communauté ont façonné le Montréal d'hier et d'aujourd'hui. Qu'ils ne soient plus que 9.000, et en très large majorité âgés de plus de soixante ans, fait qu'une partie de la mémoire urbaine est menaçée de disparaître, et ce, avant même d'avoir été exploitée par le reste de la communauté montréalaise. Lors du colloque *Le Montréal yiddish*, tenu à la Bibliothèque publique Juive de Montréal en mars 1988, Ira Robinson, de l'Université Concordia, se demandait si cette culture n'était pas un « *closed book* », un monde mort. Au delà d'une réponse purement statistique à cette question, il convient de se demander comment l'expérience yiddish à Montréal s'inscrit dans le tissu et l'histoire de la ville, de chercher à voir ce qu'elle révèle de Montréal et des Montréalais.

Comment, en moins de soixante-quinze ans, une microsociété yiddish a-t-elle pu apparaître à Montréal, atteindre son apogée, faire de Montréal un important centre de la culture yiddish dans le monde, puis disparaître, sans même que les autres Montréalais n'en soient conscients ? Cette réalité, qui en dit aussi long sur la capacité d'accueil de Montréal que sur son caractère non-intégrant, peut d'abord s'expliquer en termes d'immigration : s'il y a des Juifs établis au Québec depuis le XVIIIe siècle, ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle que de massives vagues d'immigration en provenance d'Europe de l'Est ont transformé le visage de la communauté. Aux quelques milliers de Juifs, surtout d'origine britannique ou germanique, installés à Montréal à la fin du XIXe siècle viennent s'ajouter plus de 40. 000 Juifs ashkénazes entre 1901 et 1921. Fuyant les pogroms et l'antisémitisme d'état, ces immigrés débarquent à Montréal avec une langue, le yiddish, une attitude religieuse orthodoxe et une tradition de gauche qui ne correspondent pas à l'expérience des Juifs montréalais de vieille souche. La supériorité statistique des arrivants change les règles du jeu : la rivalité entre *downtowners*, récemment établis, et *uptowners*, qui ont déjà réussi, pose en termes nouveaux la question de l'intégration de la communauté juive à l'ensemble montréalais. C'est dans la création d'institutions sociales, culturelles et politiques (socialistes, sionistes) que la question de l'intégration se manifestera de la façon la plus évidente.



Extrait du journal « Keneder Adler », 1913

ARCHIVES DU CONGRÈS JUIF CANADIEN

Une des caractéristiques déterminantes de la communauté juive est en effet le nombre et la force des institutions qui la structurent. Organismes de charité, institutions de prêt sans intérêt, bibliothèques et librairies, écoles juives de jour, services aux immigrants, journaux et imprimeries, synagogues, troupes de théâtre, le Montréal juif, pris entre les « deux solitudes », s'est donné un réseau d'institutions le rendant quasi autarcique dans la communauté montréalaise. L'empreinte du monde yiddish sur ses institutions, nées dans les premières décennies du siècle, est très forte ; certains, tel David Roskies, croient même que la création de ces institutions relève d'une volonté consciente, orientée idéologiquement, de perpétuer en Amérique du Nord un monde yiddish qui est déjà en voie d'extinction en Europe de l'Est à la même époque. Ce projet utopique d'un monde yiddish à Montréal, qui n'existe ni à Toronto ni à Winnipeg, autres centres yiddish au Canada, expliquerait le nombre d'institutions créées et leur force ; grâce à elles, les immigrants trouvaient dès leur arrivée une structure d'accueil, non pas dans la société montréalaise dans son ensemble, mais dans une partie de celle-ci.

La littérature yiddish encore peu accessible

D'autre part, la distribution géographique de la communauté juive explique également la force de ses institutions. Débarquée dans le port, puis migrant vers le Nord avant de bifurquer vers l'ouest, la population juive de Montréal a suivi le tracé typique des Montréalais, mais avec des déterminations qui lui sont propres : pour eux, l'axe sud-nord se limite souvent aux abords du boulevard Saint-Laurent et l'axe est-ouest se réduit à certains quartiers et villes du Montréal anglophone (Snowdon, Côte-Saint-Luc, Hampstead). A cette migration géographique, et à la concentration démographique qui en découle, correspond une mobilité économique et sociale qui explique partiellement la disparition du yiddish à

Montréal : plus elle s'embourgeoise, plus la population juive délaisse le yiddish au profit de l'anglais. Si ce schéma s'applique parfaitement à une bonne partie de la population juive de Montréal, des travaux récents de Marie Poirier, historienne à l'Université du Québec à Montréal, obligent toutefois à penser la présence physique des juifs à Montréal en termes nouveaux. Aux quartiers juifs connus s'ajoutent, comme le montre Poirier, des implantations juives en périphérie : dans le quartier Papineau (au nord de la voie ferrée), dans le Mile End, à Lachine, à Chomedey. De même que le *Old Jewish Neighbourhood* n'est pas le même au début du siècle que dans les œuvres de Mordechai Richler ou de Shulamis Yelin, le rapport entre le centre et la périphérie évolue pour la communauté juive ; celle-ci n'est pas aussi monolithique qu'on a bien voulu le croire.

Si la réalité sociologique du Montréal yiddish reste encore à découvrir pour l'ensemble des Montréalais, que dire de la littérature de langue yiddish ? Peu traduite en anglais, encore moins en français, cette littérature, où domine la poésie, n'est guère accessible pour l'instant. Originaires de Russie, de Pologne, de Lithuanie ou de Roumanie, les écrivains yiddish de Montréal, qu'ils se soient établis ici au début du siècle ou après la deuxième guerre mondiale, ont, il est vrai, très peu parlé de leur patrie d'adoption et *a fortiori* de Montréal. Pour des raisons aussi bien biographiques (l'arrivée tardive au Canada pour Rachel Korn) que culturelles (la nécessité de préserver la tradition juive suite à l'Holocauste pour Chava Rosenfarb), ces écrivains ont été peu inspirés par leur nouvel environnement. Si Rachel Korn et Ida Maze ont écrit quelques poèmes sur les Laurentides, ce n'est là qu'un aspect secondaire de leur production. Dans un certain nombre de poèmes, Jacob Isaac Segal oppose à Montréal le *shtetl* (village) de son enfance, mais ces textes sont peu connus. Selon David Rome du Congrès juif canadien, les œuvres journalistiques seraient riches en ce qui concerne la vie yiddish à Montréal ; ces textes, souvent tirés du *Keneder Adler* (l'Aigle canadien), quotidien yiddish montréalais qui a paru pendant plus de cinquante ans, restent à être traduits. Il en va de même de la littérature intime (journaux, correspondances, mémoires) de personnalités juives montréalaises : Reuben Brainin, H.M. Caiserman, Israel Medres, Schloime Wiseman, Hirsh Wolofsky, Jacob Zipper. Dans l'état actuel de la traduction et des connaissances, le vœu exprimé par un personnage de *Velvl* de Sholem Shtern ne semble avoir été réalisé que bien partiellement : « Quant à notre génération/les écrits yiddish assureront/la survie de notre espèce ». Nostalgique ou cosmopolite (chez Melech Ravitch), la littérature montréalaise de langue yiddish n'a pas encore su dire Montréal.

Il faut préserver le yiddish

Au moment où la préservation et la restauration de la culture yiddish font l'objet d'une résolution de l'UNESCO, et où le Comité national sur le yiddish du Congrès juif canadien met sur pied un programme d'action visant à assurer la continuité (*hemshech*) de la tradition yiddish et comportant entre autres une aide à la traduction, on doit s'interroger sur les spécificités du monde yiddish à Montréal. Pourquoi *l'amour du yiddish* pour reprendre le titre de l'étude que Régine Robin consacrait à cette langue en 1984, a-t-il été si puissant et a-t-il dûré si longtemps à Montréal ? Les études sur le Montréal yiddish posent a priori l'existence dans la population immigrée d'Europe de l'Est d'une « sensibilité de gauche » qui dépendrait de l'origine sociale et ethnique de ces populations comme de leur expérience du monde du travail en Amérique du Nord, entre autres dans les *sweatshops* qui fleurissent à Montréal comme à New York ; une telle tradition a-t-elle son équivalent dans la société québécoise ? Le mélange des langues est un élément essentiel de la constitution du yiddish ; si l'on peut penser, avec David Rome et Jacques Langlais, que la présence à Montréal de diverses communautés linguistiques a permis la survie et le développement de la langue yiddish, comment, en retour, celle-ci a-t-elle réagi à la présence de ces autres communautés ? Cette perméabilité du yiddish aux langues qui l'entourent doit de plus être perçue dans son rapport à la spécificité montréalaise du « bilinguisme interne » (hébreu/yiddish) des juifs. Ne serait-ce que pour découvrir un monde quasi inconnu de la communauté francophone, il faut étudier l'apport du Montréal yiddish au visage multi-ethnique de Montréal, et ce avant qu'il ne soit trop tard : après l'immigration massive des populations d'Europe de l'Est depuis la fin du XIXe siècle et leur assimilation linguistique, après le génocide de la deuxième guerre mondiale et après l'adoption de l'hébreu par l'état d'Israël, le yiddish, langue et culture, est aujourd'hui plus que jamais menacé de disparition. □

BENOIT MELANÇON : Etudiant en doctorat en études françaises à l'Université de Montréal, il participe au groupe de recherche *Montréal Imaginaire*. A publié en collaboration avec Laurent Mailhot une étude sur le Conseil des Arts du Canada de 1957 à 1982.

LET MY PEOPLE IN

Halifax, Paradox of Separateness

MICHAEL WELTON AND LOUISE YOUNG WITH BURNLEY JONES

A VERY PERSONAL LOOK AT THE PORT CITY OF HALIFAX, NOVA SCOTIA, THROUGH THE LENS OF THE BLACK PRESENCE, PARTICULARLY THROUGH THE EYES AND EXPERIENCE OF BURNLEY A. (ROCKY) JONES, A VETERAN BLACK NOVA SCOTIA ACTIVIST, EDUCATOR, HISTORIAN, WHOSE OWN HISTORY IS INTERWOVEN WITH THAT OF THE CITY OF HALIFAX AND ITS BLACK PEOPLE. TODAY MR JONES IS THE EXECUTIVE DIRECTOR OF R.O.P.E., A SOCIAL PROGRAM WORKING WITH PRISONERS AND EX-PRISONERS.

E WANT TO PROBE THE WAY HALIFAX, founded in 1749 as a military garrison, the warden of the North, to protect British interests, has responded to the presence of the Black "other". Until the 1960s, when progress uprooted and displaced thousands of Blacks and poor Whites, Blacks were concentrated in two areas: the old northern suburb and Africville, tucked away in a corner of Halifax, away from city services, on a slope facing the Bedford basin. Outside the city, Blacks inhabited small settlements, chronically poor, isolated, neglected.

In this interview, we explore the way the Black presence was established in Halifax, the dominant White strategies for separating and confining Blacks, the paradox of separation, and the emergence of a "Black consciousness" during the time of massive urban renewal.

VICE VERSA: Let us begin with our first theme: the establishing of the Black presence in Halifax and in Nova Scotia. When did the Black community become established in Nova Scotia, and under what conditions?

BURNLEY JONES: Blacks came to Nova Scotia with the first Europeans; however, slavery existed in Nova Scotia until after the 1800s. In fact, in the 1750s, slavery was generally accepted by most of the people in Nova Scotia. It wasn't plantation slavery, but individual people all through this province, including Governor Wentworth, owned slaves. I can take you to the Public Archives of Nova Scotia and show you newspaper reports: "Slave for sale." That of course, has been excluded from our history books because we are not supposed to learn about ourselves. Around 1783, the free Black Loyalists from the United States arrived in Nova Scotia. I said *Black* Loyalists. *Ten percent of the Loyalists were Black, or in other* words, 3000 Black Loyalists arrived here. In addition, 1200 slaves arrived at the same time. I never learned any of this in school. Historically, our educational system did not teach us about the Black experience. Consequently, we, as Black people, are left without a sense of pride based upon knowledge of our history.

V.V.: How were they treated and how did they realize their expectations?

B.J.: The initial group expected to have the benefits of other military men. What happened, in fact, was that while other Loyalists were offered 100 acres of land, the Black Loyalists were offered 10 acres of the grubbiest, dirtiest, rottenest soil in all of Nova Scotia, far enough on the outskirts to accomplish a *de facto* segregation from the main garrison area. They were discriminated against to such an extent that they petitioned to leave. In 1792, with the exception of the group in Guysborough County, most of the Black Loyalists left, leaving behind those who had "damaged reputations," no skills, no leadership, ... In other words, leaving a completely demoralized Black community.

V.V.: What was the role of Blacks?

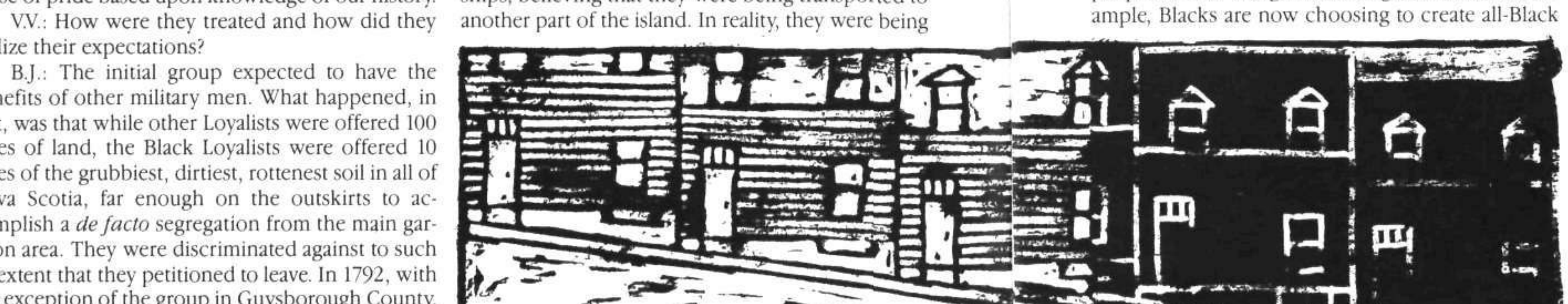
B.J.: Blacks have been considered a great source of cheap labour. They were settled on the outer edges of the watchful Warden's garrison. Over time, as Blacks congregated in what came to be called the "Old Northern suburb," and in Africville, Halifax continued with its *de facto* segregation by virtue of where people were settled. Two things were happening at the same time. On the one hand, Blacks were part of the inner city. On the other, they were settled in little communities on the outskirts: Beechville, Hammonds Plains, Old Guysborough Road, all within horse and oxcart distance from Halifax. Blacks from these communities came into town every morning to work and left every night, the same as in South Africa.

V.V.: You seem to be suggesting that the "garrison metaphor" powerfully illuminates deep truths about Halifax and its Black other?

B.J.: Yes! Halifax evolved as a military garrison. Its *raison d'être* was the administration and control of people and things. Since Blacks, as others, have always been outside the garrison, there has been effectively no chance for Blacks to have any significant influence with the decision makers. They have had no share in the power.

V.V.: Is the Black presence reflected in the city's monuments?

B.J.: Let me answer this way. Citadel Hill is *the* symbol of Halifax, the way the city represents itself and its history to the outside world. What dœs this symbol mean for Blacks? I'll try to explain. In 1796, the British-controlled Jamaican government, frustrated by its inability to control or defeat the *Maroons, a group of fierce, fighting men who* dominated the hills of Jamaica, finally, through deception, cœrced this group to leave. The government had to negociate a way out of the stalemate, and offered the Trelawney Maroons unopposed resettlement elsewhere in Jamaica. The group boarded three ships, believing that they were being transported to another part of the island. In reality, they were being



shipped out, without a true destination. When Governor James Wentworth, a member of the White military establishment, inspected them on board their ships, he invited them to remain in Halifax as part of his personal bodyguard. At this time, he was threatened by the French at Louisbourg and faced a labour shortage in the garrison. He thought the Maroons would be a source of cheap labour and augment his military strength. The Maroons were Black and different. The garrison couldn't handle them. They were polygamous, non-Christian, and to them, anyone who was not a Maroon was an enemy. They refused to labour on the public works, or on anything that was not a military installation. They were non-conformists. They refused to accept second class citizenship. They refused to defer to anyone. In the four years before they left for resettlement in Sierra Leone, they refurbished Citadel Hill.

V.V.: So, it was Black labour that helped reconstruct the dominant symbol of the White majority?

B.J.: Of course. Nova Scotian Blacks have pride in these Maroons. It's part of our culture and identity to this day. Let me illustrate. In the late 1960s and early 1970s, Halifax was undergoing massive development. The North End, the historic home of Halifax's Blacks, was being decimated and hundreds of poor Blacks and Whites displaced. In 1973, as part of the growing Black consciousness movement in Nova Scotia, we held a ceremony one day and we renamed Citadel Hill "Maroon Hill" as a tribute to the Maroons and the legacy they left behind.

V.V.: Let us probe some of the paradoxes of forced separation in Halifax's recent history. Can you tell us what the old North End life was like?

B.J.: My first experience in this city was in 1957. I came from Truro to join the military service. To me it was pretty intimidating. The Blacks at that time hung out in a couple of restaurants. There was a very active community of the streets. But not in the sense that we mean it today. People talked, leaning out of windows, and across fences and porches. There was always a lot of activity and people around... lots of entertainment occuring right out in the community. All the houses were made of wood and joined together.. Yeah...we were afraid of fire because there were so many people living in close quarters, with rafts and roaches and that sort of stuff. Yet, at the same time, one had a sense of being protected. Everyone knew everybody else. I stayed with a cousin and in no time at all, everybody knew who I was. In spite of its racism, then and now, I've always been very positive about Halifax. It's small and divided into neighbourhoods. Twenty or so years ago both White and Black poor and working-class people formed a kind of community that actually crossed racial lines. This small, tightly knit inner city world was very important to people. People, Black and White, were in poverty together.

V.V.: Is it fair to state that to this day many Halifax bars and clubs are very reluctant to attract and accept Black patrons. Landlords are still discriminating in restrictive rental practices. Evidence points to racism in the workplace, and even worse, Blacks, as well as other ethnic groups, are inadequately served by our educational system—on all levels.

B.J.: Yes. Because of so much discrimination, Blacks are putting pressure on each other to stay within the Black community. Out there in these housing complexes there are more Blacks and more Whites living in the same unit, but still, much of what people do now is organized along racial lines. For example, Blacks are now choosing to create all-Black sport teams and associations. Before, during the era of forced separation, their exclusion and confinement led to the forming of separate Black associations, by necessity. Today, it is happening by choice. Separateness now comes from an internal pride even though we are still very much excluded from exercising power in the Warden's theatres, clubs, boardrooms, political assemblies and economic endeavors.

V.V.: Your last statement provides a good reference point for our next set of questions. Considering the growing Black pride during the period of monumental changes in the city which so devastated and undermined the Black community, will you elaborate on what seems to point to another paradox?

B.J.: Let me start with the structural changes, the maneuvers of urban development and renewal. The structural changes were extensive and big. As I mentioned before, you had an inner city—Black and White—in which people were interdependent. Those people had a sense of community with geographic boundaries. Generations of people whose families grew up in the same house. Blacks identified with the area, its streets, clubs, restaurants, corner stores. People could run up bills at those corner grocery stores. Their reputations had been established over time.

V.V.: And then the Warden's "henchmen", the developers, moved in?

B.J.: Yes! People lost their corner stores and old wooden houses. They lost their clubs—Arrows Club, Club Unusual, Rainbow Tavern, Prize Fighters Club, Buckingham Tavern, and many more—they are all gone. Poor people lived along the historic North End streets—Maynard, Brunswick, Gottingen, Creighton, Gerish, Barrington, Cornwallis, Agricola.

V.V.: What's the significance of all these names?

B.J.: I can't give you a detailed history of all, but these are names of Whites who were part of the establishment and signify the continuation of the Warden's dominance. This area was all redeveloped and this development was reflected in a change in street names. The names of Creighton, Maynard, and Gottingen, which historically have been identified with poor Black residents, were changed to accommodate middle-class White people in the extreme North End of Halifax who did not want to be identified with streets associated with the poor and the Black. On the other hand Africville was a ghetto suburb of Halifax. Blacks lived in squalor without water pipes, sewage, paved roads, public transportation or conveniently located schools—all this for well over one hundred and fifty years. At one time when you travelled along Barrington Street, the most prominent of Halifax's streets, you knew that where the pavement ended, Black folks began! Stop the pavement, stop the services! When the city wanted to build a second bridge, they just removed the homes. People were displaced. Services didn't come in, people were moved out. Consider too, the number of people who were displaced to build Scotia Square, the large shopping mall and office complex in the downtown area. Now, it is true that the developers did put in some new housing along with the mall. But the housing is very expensive. The old rooming houses, which met the needs of many poor Whites and Blacks, were torn down. Poor people have just taken a beating. So you get the picture. In another area, the old Northern Suburb, the squeeze was really on. Look at the map: Cogswell, Agricola, up Cunard, along Robie and down North Street to the waterfront. So many houses gone! It's incredible when I go back and look at it. And right now many places in this area are being renovated and taken over by yuppies. I think Blacks have been hit very hard. They are losing ground because of economics. Anyone trying to understand Halifax must understand that what happened is this: the traditional area was destroyed. The inner city was redeveloped, concentrating poor people in housing projects. This identifies them as being poor. And the reality is that if you're from these areas you can expect to be discriminated against—especially by teachers, policemen, and employers. Further, an extreme shortage of affordable housing forces people to live in overcrowded or substandard conditions. Mainly, the housing that is becoming available is affordable to the yuppie, who is prepared to pay high rent to live in the inner city near services and work. This is a continuation of the historical manner whereby the garrison kept the others without and the power brokers within.

V.V.: Let's talk now about the emergence of cultural pride amongst Halifax's Blacks. Was Black consciousness more than an imported, abstract notion?

B.J.: What happened here was a direct result of what was happening in Africa and in the United States. As African nations became independent, the import was felt here. This had a great influence on Nova Scotian Blacks. In the U.S., through the emerging Civil Rights Movement, Black people began to fight against their oppressors. Black people here became aware of the changes occurring outside the



ILLUSTRATION : NORMAND COUSINEAU

community. The Black consciousness movement in Halifax, of which I was a part, used the established community networks, churches and associations to carry the new message. I spoke at meetings, sometimes invited, sometimes not. I was involved with the Student Union for Peace Action, the Black United Front, the African-Canadian Liberation Movement. With my wife Joan, we formed The Nova Scotia Project in the summer of 1965 to examine housing in the Creighton Street area. We weren't so successful at that, but our Kwacha House, a kind of informal cultural/learning centre for Black youth, was an overnight success.

V.V.: How did the Whites respond to this project?

B.J.: We realized that Whites feared that the project, and other activities as well, might stir up unrest. I was attacked personally, accused of being in association with subversive political movements. We were attempting to develop a non-violent interracial grassroots movement. And that was the message we carried. But even that non-violent message produced the fear of violence. By saying to people: "exercise your rights,» people became afraid. What people were reacting to was in their own minds. It wasn't anything we preached that should have threatened them. Our little mid-1960s project was pretty fragile; our fund-raising was running into constant deadends. We had only four workers and our ideas frightened an entire community!

V.V.: Did you get any White support?

B.J.: Yes. A few White activists who were extremely progressive for that time, and, paradoxically, some were the garrison's power brokers. Beyond the few, there was no real understanding of what was happening in the Black community. These progressive Whites helped us to organize The Nova Scotia Project. They didn't try to control me. Incredible! Without them, it wouldn't have happened.

V.V.: How did the Black community respond to your radical pedagogy? Was there unanimity within the community?

B.J.: Not entirely. We confronted different attitudes. Many within the White and Black communities were afraid of violence. Sometimes, at our meetings, we even feared that somebody was going to get killed. Two communities, and they were both running for cover! Blacks were also afraid of losing the little bit of ground they had gained. Our leaders—people like W.P. Oliver—counselled against militant action. Things were bad, but we made headway against the legacy of colonization.

V.V.: How did this affect you as the "radical revolutionary?"

B.J.: I don't pretend that there was open welcome. Looking back, my role placed me in the loneliest position a person could ever have. I kept saying to people "You don't have to take this shit." I knew we had to fight. What a situation! The Black community—scared, withdrawing—they didn't have much. All I could do was keep going back into the trenches and into people's homes. People are polite in Nova Scotia. Even the police, in spite of some brutality, had a stake in the community. It's made them somewhat sensitive to how they treat others. I was Elmer's son; he was a very powerful figure. Sometimes I only got as far as the kitchen, but I got in. And I plugged into their organizations. But the community sure was scared...and so was I... for all of us!

V.V.: Considering all this history of discrimination and disgraceful racism, how do you feel today as a Black man living in Halifax?

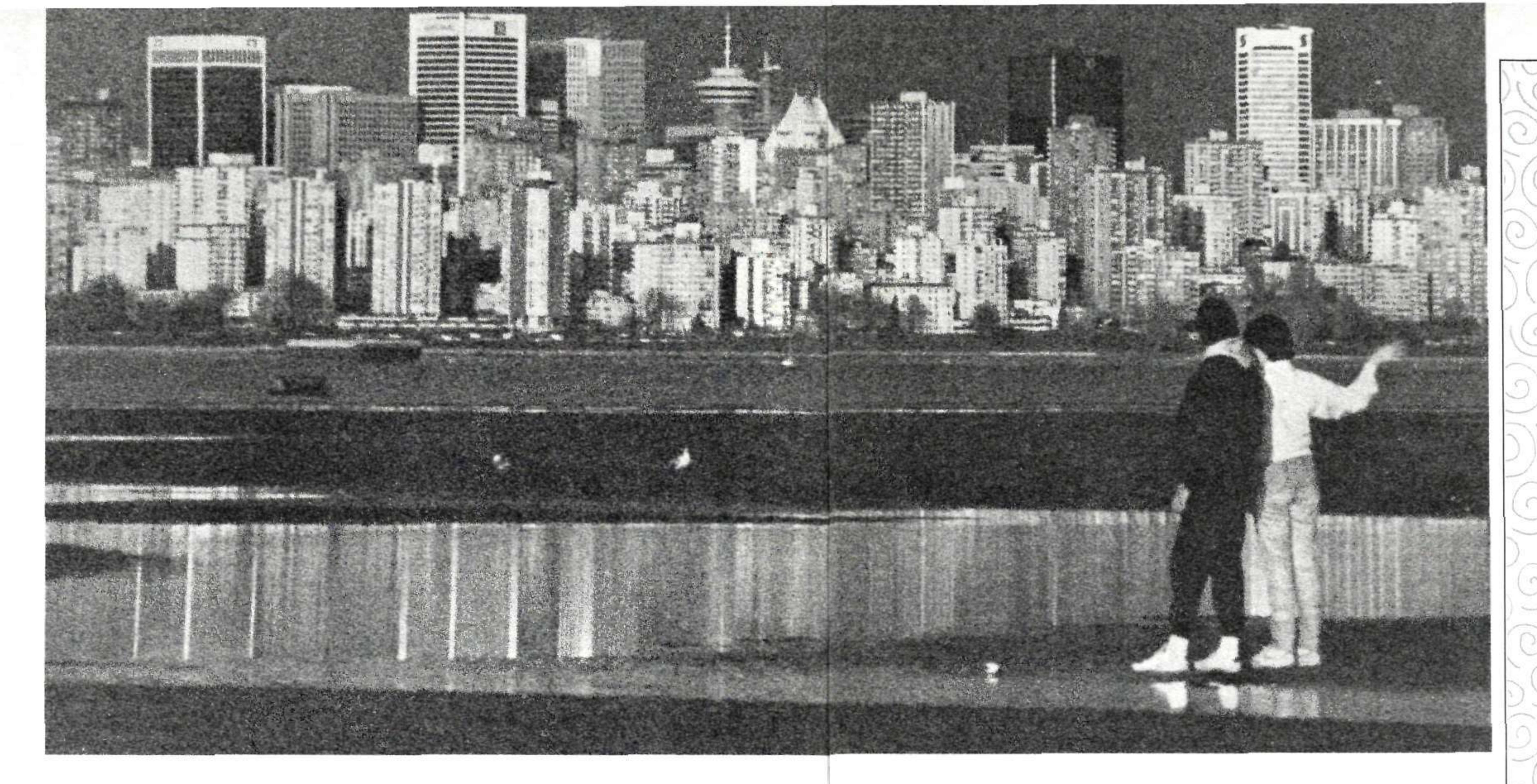
B.J.: I love Halifax. It's now my home and part of my heritage. So long as I am here, I want to keep the struggle for equality alive and moving. Without it, we all lose. We all have a stake in what happens next. We've got to find harmony. We all have to awaken to our history—our *shared* history, our shared legacies. If we can realize the dues that have been paid, and succeed in collapsing this long-standing barrier that has divided the Warden's «chosen» and the Black "other" we may be able to envision a time when other barriers which threaten other ethnic groups can be dismantled. Just imagine how the old Warden might feel if he could for the first time look out without fear or shame on a renewed Halifax.

V.V.: Rocky, do you think the Warden will ever open the door?

B.J.: All in all, Blacks were brought here as cheap and readily available labour. Their expectations were never met, and their dreams never realized. But there are still Blacks living trying to realize their dreams in this society. Not everybody went back to Africa. What we've seen in Halifax is all the power of the Warden applied systematically against a very powerless group. The real question is whether or not the Warden will let my people in. □

MICHAEL WELTON is a professor of History of Education at Dalhousie University and the author of *Knowledge for the People* (1987); LOUISE YOUNG works at Dalhousie University where she runs the writing workshop.

PHOTO: PUBLIPHOTO



Vancouver: *In(di)visible City*

ALFREDO AND PASQUALE VERDICCHIO



A CITY OF ARRIVAL, a city of departure; of memory and return. Vancouver, at the end of a country, as far from the beginning of that country as the country is far from the city of origin, Napoli. Vancouver, the cumulative effect of a transcontinental passage; the effect of space and expanse concentrated at one point.

The visitor is struck by the contemporaneous presence and absence of space. Where the mountains rise from the sea into immediate height, and plunge just as steeply into fjords. To the northwest, Horseshoe Bay, Whitecliff, and the road to Squamish are dwarfed by the simultaneity of height and depth. All in an expanse of green that moves from the city into distance with no discernible end.

From Hollyburn Mountain, nothing until the fog lifts. Then a line from Horseshoe Bay south to Robert's Bank east to Burnaby north to the North Shore and back across to Horseshoe Bay. From north to southshore bridges cut and link: Lion's Gate, Second Narrows. And from west to east the thinning finger of Burrard Inlet to Malcom Lowry's Dollarton forest path to the spring. A grid of movement over the landscape.

The sea holds adjacent land and finds concourse with the distraction of the city. The city turns upon itself for memories and proliferation. Downtown: black towers, mirrored surfaces and concrete, are signposts of underground spaces, malls. The visitor steps into the looking glass of inhabitation, where bodies do not collide but merge, converge, and distort through each other's formal distance. A stand for a clearer judgment of what each image may convey. On Georgia Street, the lesser peak of the old Courthouse/new Art Gallery beside the copper roof of Hotel Vancouver, both appropriated by the dark mirror of the Eaton's tower.

The reflection seems to expand each presence, yet, space is diminished by the action of the landscape. Mountains and sea gather around the city, and the city crowds around itself for protection. Here lies the paradoxical nature of Vancouver: in the negation of space, the city does not create its own but furthers the denial.

As with most North American cities, the nonrealization of the destination and arrival components of space represent a repression of it: A direct function of a modified architecture that seeks to distract from itself. Of outmost importance in contemporary cityscapes is the masking of the limited functionality of most constructions. In order to achieve this, an object must present a spectacle that would defer scrutiny. In this case, the form of the object, which should denote its function, is covered in mirrors that distance it from both its conventional and associated use functions. These buildings do not merely blend with the environment, but become and overcome it through reflection. And their reciprocal reflection further removes them from their object function through a great visual production that makes of the whole reflected city an unusable object.

Through continuous and unhalting reflection that includes the natural landscape, the city becomes a concentrated and indivisible entity. Such a self-generated environment moves to possess and embody all. Simultaneously, the city enacts its own elimination. As attention is turned to the mirrored surfaces working to cancel the objects on which they reside, the city reflected becomes invisible.

Spaces

Interstitial spaces in this cityscape attempt to present the idea of an experience, instead of creating experience through space. As elsewhere, most spaces are influenced solely by economic criteria with little thought given to their public and social functions. They do not lead anywhere but act as traps with no inherent importance or influence on the activity of those who move toward or away from them, and those who enter.

The promise of space. Gastown, the original Vancouver, leads down its renovated streets and tiled walkways as if towards something. Its promise dies abruptly, its creative spirit unfulfilled. Robson Street too promises, but eventually fizzles out. In one direction it leads, through an unevenly developed area, to the Fox Memorial at the foot of the new stadium and site of Expo 86. Confronted with an empty Expo site, and the monolithic presence of the stadium, one has nowhere to go but back.

Two markets, Granville Island and Lonsdale Quay, are situated near Vancouver's natural element: the sea. Both these spaces are alive because they provide for their promise. These are places people enjoy visiting; they stroll, stop and participate in whatever may be going on, even if only as observers. These areas provide a variety of materials that bring together both the economic and social spatial functions successfully.

Also successful is the Anthropology Museum, on the University of British Columbia grounds. As a space for the collection of artifacts it works with the external environment, the place where the artifacts originate, by being open to it, via floor to ceiling glass. The surrounding grounds reflect the interior by presenting similar artifacts in a natural setting. The museum is also rendered successful by its access ways (Spanish Banks, UBC grounds), the visitor is provided with both a realization of the destination and the successful promise of the road to and from that destination.

Such is this city. Its access ways present Vancouver as the culmination and success of a voyage; a space of memory, promises and returns. A space that provides in its reflection myths for the fragmented visitor who longs to be part of images which it is equally necessary to escape. Vancouver, concentration of geography, movement and existence on the edge of the Pacific Rim.

"At times all I need is a brief glimpse, an opening in the midst of an incongruous landscape, a glint of lights in the fog, the dialogue of two passersby meeting in the crowd, and I think that, setting out from there, I will put together, piece by piece, the perfect city, made of fragments mixed with the rest, of instants separated by intervals, of signals one sends out, not knowing who receives them." □

PASQUALE VERDICCHIO is Vice Versa's Los Angeles correspondent. He teaches Literature at the University of California and is presently writing a book on literature and emigration.

VAL D'OR, GASPÉ, TROIS-RIVIÈRES

Touriste égarée en morte saison

ALINE GÉLINAS



ASPÉ, VAL D'OR, PETITS VOYAGES RÉCENTS. Quelques nuits à l'hôtel et du temps pour flâner, pour sentir l'ailleurs des petites villes. Court exil. Je suis Montréalaise. D'adoption, attention. J'ai choisi de vivre ici. D'écrire ici. De regarder soir après soir le théâtre et la danse qui s'y font. Parce que j'ai l'intime conviction d'être en un lieu privilégié. Notre singularité se lit dans la façon même dont bougent les corps dansants. Ils annoncent l'utopie. Ils sont innocents. Plus que ceux des Européens pris dans la gangue de l'histoire. Plus que ceux des Américains, soumis même là aux impératifs d'une productivité. Quasiment vierges. Prêts au recommencement du monde. Je suis venue ici témoigner des signes du recommencement du monde.

Mais attention, Montréalaise d'adoption. Je n'habite plus Trois-Rivières. Trois-Rivières m'habite encore. Trois-Rivières-la-petite. Ce sont des rues, des maisons, une cathédrale, un couvent, un séminaire. Le récit de la vie d'une grand-mère que je n'ai pas connue, à qui je ressemble tant qu'on dirait moi sur les photos, récit cent fois repris par la vieille marraine sa fille, la vie de celle dont je tiens cette chevelure et ce nez et cette poitrine-là, même s'il faut bien que quelque chose soit de ma mère aussi, de l'autre côté, le caractère.

* * *

Je viens de Trois-Rivières. De ce bord-ci du Saint-Maurice. Chez nous, ça ne sent jamais aussi mauvais le papier que sur l'autre rive, au Cap-de-la-Madeleine, la Wayagamac. L'autre usine, parfois, mais près de la rivière, au pied des amoncellements de bois, où vivent des travailleurs que nous ne fréquentons pas. Ma mère venait du Cap. Je n'ai jamais cherché à savoir où exactement elle a vécu pendant trente ans. Elle est née à Sainte-Emilie de Lotbinière. Elle montrait une pierre tombale, une maison de bois, s'il fallait s'y rendre. La famille là-bas — ce qui reste de la famille—, les petites cousines, vivent dans des villages. Je n'aimais pas leur accent, leurs pieds tachés. Trifluvienne à l'os, déjà. C'est-à-dire hautaine. Portée sur la culture, ce que j'en savais. Allergique, physiquement malade dès qu'on s'attardait au bord des champs.

Trois-Rivières, et ce n'est même pas la rue, le quartier où j'ai grandi qui m'attache, résidentiel, maisons semblables d'il y a trente ans. Quoique parfois je m'émeuve à passer devant exprès. Voici la rue Bonaventure, à l'intersection de la rue Royale. D'un côté, la cathédrale, de l'autre, le parc Champlain ; d'un côté, ce qui était autrefois un petit restaurant, de l'autre, la maison des grand-parents paternels, détruite bien avant ma naissance, imaginée. Si je cherche en moi, Trois-Rivières s'y trouve comme un atavisme.

Et je me coule magnifiquement dans la grande ville que j'aime sans jamais la craindre. Et je suis proche de ceux dont j'admire les œuvres.

Et parfois je pars, étranges petits voyages, à cause d'un autre métier que j'ai et que je ne conterai pas.

Gaspé. La baie est gelée. Il a venté très fort. Peine à marcher de l'avion à l'aérogare. Pas de taxi. La dame qui loue des autos m'emmène à l'hôtel. J'ai voyagé tout le jour. Escales. La vie est presque arrêtée. A la devanture des commerces, des patronymes qui me sont inconnus. On me demande si je suis parente avec le chanteur. Ou, puisque je suis de Montréal, si je ne connaîtrais pas ce neveu qu'ils ont à Pierrefonds... Montréal est très loin. Menaçante. Elle peut avaler les enfants qu'on ne verra plus jamais ou alors seulement à Noël. Ils vont s'y noyer, se perdre dans la multitude alors qu'ici tout le monde se connaît, s'endure et se soutient depuis des siècles. Des racines marines. Ceux de tout à côté, d'Anse-au-Griffon, de Cap-Desrosiers, ne supportent pas Gaspé qui est pour eux la ville. Parce qu'ils n'y voient pas vraiment le large. Pêcheurs, capitaines de bateaux. Avec, vraiment, cliché, ce regard lointain qui embrasse l'horizon. Ils partent et les femmes les espèrent. Elles ont une rivale puissante.

Dans la rue, les hommes ressemblent à un ami tres cher qui en vient et me parlait d'un séminaire, devenu collège. Je marche dans ses traces, veux voir ce qu'il a vu. Je lui écris : « La statue dans la niche au quatrième a disparu. Mais où donc était le dortoir des jeunes garçons de syntaxe ? » Ceux d'aujourd'hui ne savent plus. A l'hôtel, samedi, on fête une centenaire. Sa descendance est répandue dans la péninsule. On craint le mauvais temps qui pourrait retarder les invités.



Je vais à l'église. Parfois : ailleurs. A Gaspé. Il y a toujours ce vertige, cette conscience aiguë d'à quel point mon destin est marginal. Les gens vivent là où ils sont nés. Ils fondent une famille. Travaillent de la même façon tout au long. La réussite des notables se mesure à la beauté de la fourrure de Madame. Il y le simple, le directeur de chorale, la sœur, l'ancienne sœur, les vieilles filles, le vieux garçon. Familles. Quelques rares jeunes fervents. Tout cela qui est le tissu du monde. Les visages derrière les chiffres du nombre d'habitants. Le vertige de savoir qu'ils seraient interchangeables, et moi aussi. Equilibre toujours semblable des petites communautés. La cohésion sociale. Son envers : l'intolérance. Le grand cœur et la bonne conscience.

Je suis ce jour-là l'étrangère de service, touriste égarée en morte saison.

Ils se réservent, se méfient un peu. Ils en ont vu passer d'autres. La prochaine fois, ils m'emmèneront en mer, ils auront du temps pour la personne privée. Je n'ai rien brusqué. Je n'ai rien voulu montrer qu'ils ne savaient déjà et j'ai voulu savoir sans jamais poser de questions.

Val d'Or, c'est à côté. A 50 minutes de vol de Montréal. Tellement froid. Tellement blanc. Et cette omniprésence des valeurs viriles. Ils sont fils de défricheurs. Gros bras. Vaillants. Hardis. Téméraires. Dévoreurs. Entreprenants. Quitte à violenter un peu. Le choc culturel vient des autochtones, partout, seule minorité visible. La ville est jeune. Les plus vieux parmi eux se souviennent de l'effraction récente.

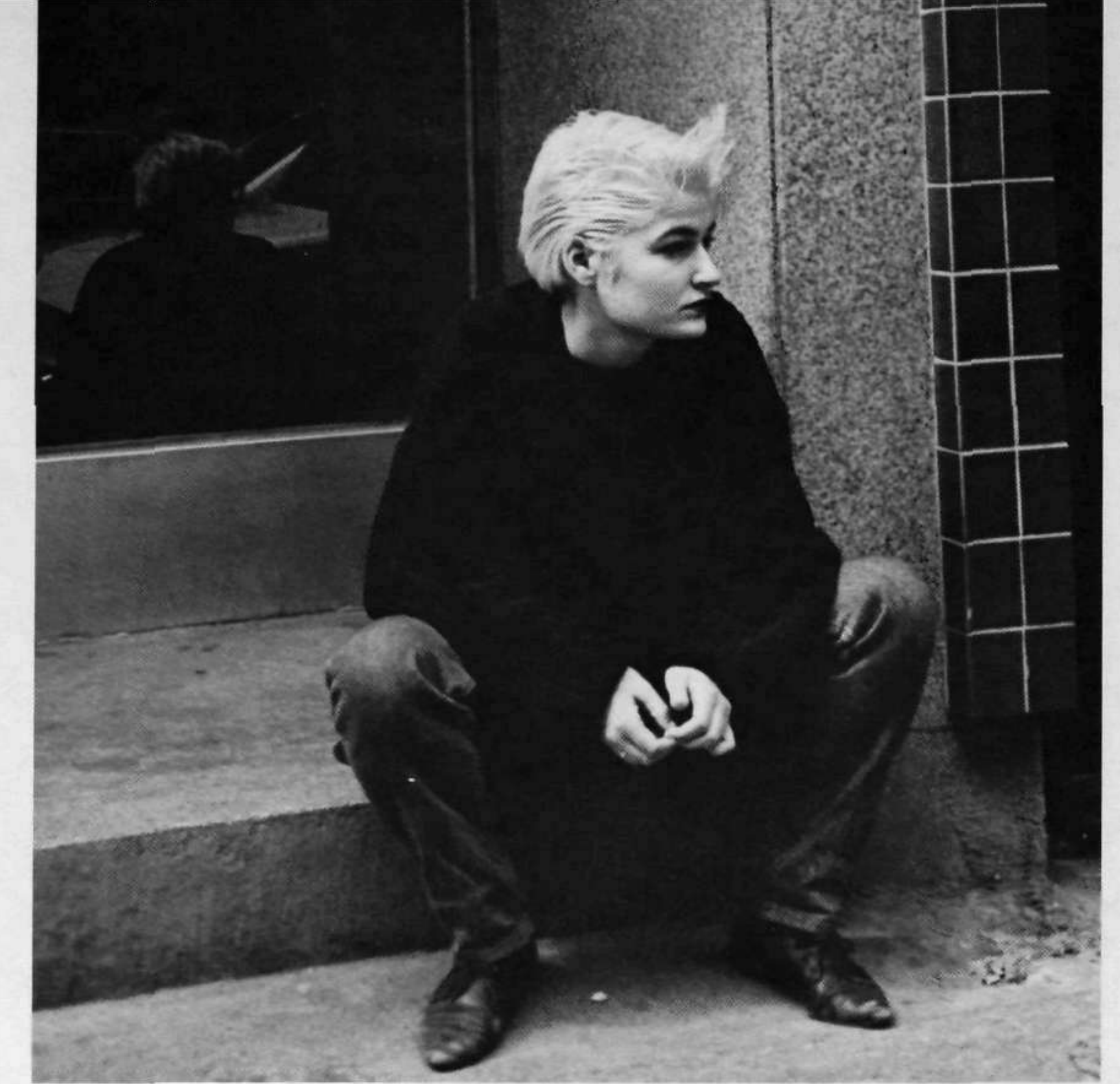
Ils vivent ensemble sans s'estimer. Les Blancs enfouissent ce qu'ils pourraient sentir de responsabilité à l'égard de ce que ceux-là sont devenus sous des couches de mépris. Ma vision est romantique, je ne les cotoie pas. Ils crient lorsqu'ils sont ivres. Ils se taisent autrement. Leur silence est double. Celui de qui se sait mal fonctionner dans des structures pensées par d'autres. Mais aussi la trace de ce dont étaient pétris les ancêtres, une spiritualité vivace, têtue, encore l'aune, me semble-t-il, du regard. Spectatrice timide, je suis soudainement concernée par un drame dont nous n'avons plus d'écho, en bas. Et sans idée de sa résolution.

Val d'Or. Sens des affaires et point d'honneur de tout savoir de ce qui se trame, se dit, se fait, se porte, marche bien à Montréal. La majorité visible, loquace et agissante y a ses grand-parents visités cinq fois l'an. Val d'Or est une colonie.

Partir autant que faire se peut. Berlin, Paris, Amsterdam, oui. Mais Joliette, Latuque aussi. Pour avoir un juste sens de la perspective. Toucher le presque dérisoire de mes entreprises, interroger mes engagements. □

ALINE GELINAS : Journaliste, collabore à *La Presse*, *Voir* et aux Cahiers de théâtre *JEU*. Est passionnée et spécialiste de la danse et du théâtre.

ILLUSTRATION : ALAIN PILON



Inside and Outside the Glass House

GIOSE RIMANELLI

ABOUT TWELVE YEARS AGO DEATH HAD POSITIONED ITSELF AROUND MY HEART, AND I HAD BECOME "A MAN OTHER THAN WHAT I AM", AS PETRARCH PUT IT. THAT'S WHEN I WROTE *THE GLASS HOUSE;* THAT'S WHY I WROTE IT.



I WENT TO SEE AN OLD FRIEND in New York, Dr Ralph Pépin, a Canadian-born psychoanalyst with whom in 1952 I had made a mad journey to the Arctic in search of uranium. We had rented a tin-plate plane, tiny and fragile, in Churchill Bay from Moravian missionaries. All we had was a compass in order to take our bearings during the heavy storms, but it proved worthless. They found us after a week, half frozen amidst mink and muskrat traps. It was a time when I was trying to decide between geology and anthropology as a lifetime profession, even though I had already written about twenty articles and three books on monkeys and men, and he between medicine and law, that is, between politics and money.

Ralph Pépin was ruddy and lean and irascible, but he could remain motionless for hours, like a tree in a public park. And he was heartless."I lost my heart somewhere", he told me. "In an old closet. I'll find it again when I'll be needing it."

Now I knew that he was in New York. I had known this for a couple of years after reading an article of his, written in English, in which he furnished name and address. Usually he wrote in French. But I didn't phone him. His brittleness, as I remembered it, awed me.

He hated Freud, lunatically, but he acquired a reputation and lots of merits in Paris, working in Vincennes with Jacques Lacan. He did not believe in psychoanalysis, and became a psychoanalyst. He wed the *Ecole Freudienne* of Lacan in order later to divorce himself from it and set himself up in New York on Madison Avenue. He related all this in one of his books that I read in French, titled *Non et Nom*. Later I read it in English, translated under the title The *Loss of Spontaneity*. Subsequently I perceived that Pépin had preserved two characteristics of his teacher Lacan: 1) very brief sessions with the patient; 2) the patient is a somnambulist.

He was sporting a beard now. A red beard speckled with very dirty grey spots, as with a leper or a victim of AIDS, that sunk deeply into the skin. He welcomed me with the gentle opening of Brahms' Fourth Symphony. And, following the ceremonious preambles, fixing his topaz-coloured eyes on me, he asked point-blank:

"What's the matter with you?"

"I'm obsessed by number 3. And I believe that my illness has three names."

"Which?"

"Phallus, castration, desire."

"You have forgotten *Jouissance*"

"Precisely. Pleasure or Ecstasy, would become number 4. The fourth element must have remained in bed, sick, together with my genetic identity," I said.

Ralph Pépin laughed. "You talk like Jung," he said. He turned his red, nay yellow beard toward the stereo and exchanged Brahms for the introduction to Mozart's *Eine Kleine Nachtmusik*.

"Do you remember that one time you spoke to me about your heart, that you had lost it somewhere in an old closet? I would like to find it back because I am really sick," I said.

"Please, tell me everything." And I told him everything. In fact, I even cut my recital short after noticing that he was insistently eyeing his wristwatch.

And then he said:

"There is nothing wrong with you."

"And if I kill myself?"

"You've already done so," he said. "That's why there's nothing wrong with you. In fact, there's nothing *more* wrong with you."

He accompanied me to the door. Shaking my hand, he said: "You're a writer, right?"

"I was."

"Do as Svevo did. Write a book on it. Then bring it to me. I'm a collector of manuscripts."

I was furious, but I wrote the book in a few weeks. I signed it "Anonimo Solimano."

That was its title and its author. And at the same time the confession was lacking in a title as well as an author. I realized this immediately. I had written something not "true", not "sincere": culture imposed on nature, identities in fragments, subversion of perception and intent to obscure objectivity; mental and linguistic representation, not ethical; imaginary, and not real.

And I was ashamed of it, as of a sin. Another mistake.

Nevertheless I went back to see him.

He almost hit me. "Is that the way you write books? In two days?" "It's an imperfect substitution," I replied. "My anguish is real." Ralph Pépin snatched the manuscript out of my hands, went behind his desk and began to leaf through the pages furiously, upsetting them, folding them, crossing them, recomposing them. Suddenly I saw him mixing the pages with a sliver of his bile. "Yes my anguish is real," he said to himself. "And so is Nabakov County, the Tri-City of..."

"Do you remember Yoknapatawpha Country?"

"Vaguely."

"Do you remember the Rosy Crucifixion?"

"No!"

"I'm going," I said. "I've screwed everything up."

"No, stay there, please."

I noticed that he was reading with the same lightning-like rapidity with which I was accustomed to reading. I looked up at the clock on the wall. "I am going. Thanks," I said. And I made my way toward the door.

"The fact is," he said remaining seated and continuing to leaf through the pages, "the fact is that nothing is true. You have not liberated yourself from your personal history; you have invented another, using Jung."

"Yes! *Symbolik des Geistes*" I shouted back.

I went out, but he caught up with me. "Look here, listen to me. Why don't you take a trip? Go to Paris, look up Guattari, Felix Guattari. Tell him that I've sent you... And write to me, send me a couple of letters, let me know... But go alone, leave women alone. Desire is the limit, have you understood, have you understood? Follow the Law."

Seated on the sidewalk on Park Avenue, almost next to the General Consulate of Italy, not far from Dr. Pépin's office, I wept out of rage.

Years back, as I noticed earlier, Ralph Pépin wanted to become a man.

"*Non merci*."

"*Tout reste inachevé. Encore à dire*. Take the fever in your hands, lay it down on the snow. A flower will be born, you will not die."

Three or four of those tiny tin-plate planes passed overhead every day. They flew low, a gloved hand waved a greeting and then they would disappear beyond the traps, toward the petrified lakes.

"*Je t'aime sans raison, ma morte*!"

"Non, merci."

After a three-day trip to Jaffa, I ended up in Sabboneta, Italy, and from there I wrote a letter to Ralph Pépin. It must have been the longest letter I ever wrote in my life. I typed it and kept a copy of it. He never replied — perhaps he did not know how to reply. Perhaps his reply was lost forever, as it often happens with certain things: friends, love, continents. Only solitude is inseparable.

But years later, still from the newspapers, I learned of his death. AIDS. And I remembered my manuscript.

I went to New-York. There they told me that there would be an auction of the paintings, the sculptures, the cameos and other antiquarian items belonging to Dr. Pépin. The auction would take place very soon, within a few days, in Montreal, his native city. Manuscripts also would be auctioned.

I got in touch with Pépin's lawyer, an hirsute but cordial young man. He understood my predicament but couldn't do anything. Besides, I had no documentation attesting ownership of "my" manuscript. True, they found the letter that I had sent from Italy. But even this was anonymous, not "mine". It was signed by ANONIMO SOLIMANO. I showed my copy of the letter, and finally the hirsute young man said OK. But I would have to go to Montreal to the auction so as not to muddle the legal proceedings further. The manuscript would be sold to me for the symbolic sum of one dollar.

So I went.

There weren't many people, but those who were there had come from all over: New York, Paris, Milan, even from India. There were also publishers, literary agents, lawyers, and patients of Dr. Pépin. There was also his sister, Sylvie Pépin-Hull, widow, with a house in Montreal (now rented) and another one in New



PHOTOS : GILBERT DUCLOS

Wilmington, Pennsylvania. "I never had any friendly relations with my brother. Throughout his life he remained a capricious baby, split in two," Sylvie Pépin-Hull confessed to me later, in the hotel. And she added: "I was a child when one day he took off for the Arctic just like that. He wanted to harden himself, learn from experience, that's what he said. Instead he came back a frightened being. From that day on nobody recognized him anymore. He would have killed anyone."

"He was with me," I said. "I was also there."

Ralph Pépin had read and annotated all those manuscripts. He had written his judgment, his opinions, on each one. Some had been recommended for publication. Mine, for example. And he suggested also the title: *The Glass House*. Below the title he had written a disclaimer, as if to confirm that my work belonged to fantasy, not to the real:

The city in these pages is imaginary.

The people, the places are all fictional.

Only the academic routine is based on established investigatory techniques.

"Bastard!" I murmured to myself.

In the hotel I re-read the manuscript. I realized that it was a real novel in "autobiographical" form. I found myself outside it, as a protagonist, and inside it as a reader. I remembered some of those events vaguely ; they were of a personal nature but the imaginary — the language — in effect had absorbed and distorted that which could be called reality. Perhaps Ralph Pépin was right? Impossible. All I had done was to recount my personal history and that of another person dear to me, weaving a human and intellectual tapestry that I attributed to myself, Simon, and to my wife, Lisa. Perhaps in order to distance myself from her? Perhaps to distance myself from myself?

Sylvie Pépin-Hull had to sup. We went looking for a restaurant. This city's queer. She was born and had lived here; I had been here so many times, I had resided here, I knew lots of people and neighbourhoods and now it looked strange, foreign to her and to me alike. This city's queer?

"Not at all," I said, walking towards a book-shop on Rue Sainte-Catherine. "We're the queer ones, because we live elsewhere."

"I no longer have anyone here," she said. "I'm a migrant."

"And I'm an exile."

"You're a migrant too."

"I thought about it, many times. What is it?"

"To be misplaced."

"And how about New Wilmington, Pennsylvania?"

"Hilly country, dry land, hoofbeats echo on winding roads, corn and barns, a buggy, a hen, roast duck on Sunday, tapioca pudding, gasoline lamps. Simplicity, honesty, work. Hilly country, fence gates, cabbage slaw, applesauce. They are Amish, simple devout people. Nobody bothers me. I don't bother anybody. The days pass by, the nights too. It seems to me that I'm living in a white bedsheet."

"And your husband?"

"He died in a construction accident. He was an engineer, but he worked on the roofs. And one day, an iron girder fell on him, and he flew down thirty storeys."

"Sorry!"

I found Jung, my book, in French. I leafed through it and read: "The animal, in its almost complete unconsciousness, was always the symbol of that psychic sphere of man that is hidden in the darkness of the corporal instinct. The hero rides on a stallion, characterized by the equal female number 4; the princess A on the mare, that has only three legs (hence a male number). From these numbers it becomes evident that, with the transformation in animals, a certain change in the sexual character intervened: the stallion has a female attribute, the mare a male one."

"I don't understand," she said.

"We are at the central point: *Anima* and *Animus*."

"I don't know. I don't know anything. What kind of writer are you?"

"I just write," I said. And I took her by the arm. "I would like a good restaurant."

"And I a child... This wish comes to me from time to time, like now... But then it goes away. What are people to do with children? Do you have children?"

"Three," I said. And I looked at her, smiling.

We walked at a faster pace toward University Street and Rue McGill. In front of a restaurant a young man, attired à la Charlie Chaplin bowed, singing: *Ma joie et ma douleur chantent le paysage*.

Five days in that hotel. Sylvie Pépin-Hull read *The Glass House*, (she's a librarian), and also read my letter to the literary agent in New York, and my essay on the Painter-Hero. She never said anything about anything but she understood that I'd left open a possibility. She was so diaphanous and whitish that I couldn't help recalling the words: "It seems to me as though I'm living in a white bedsheet."

Then came the wind. Gone with he wind.

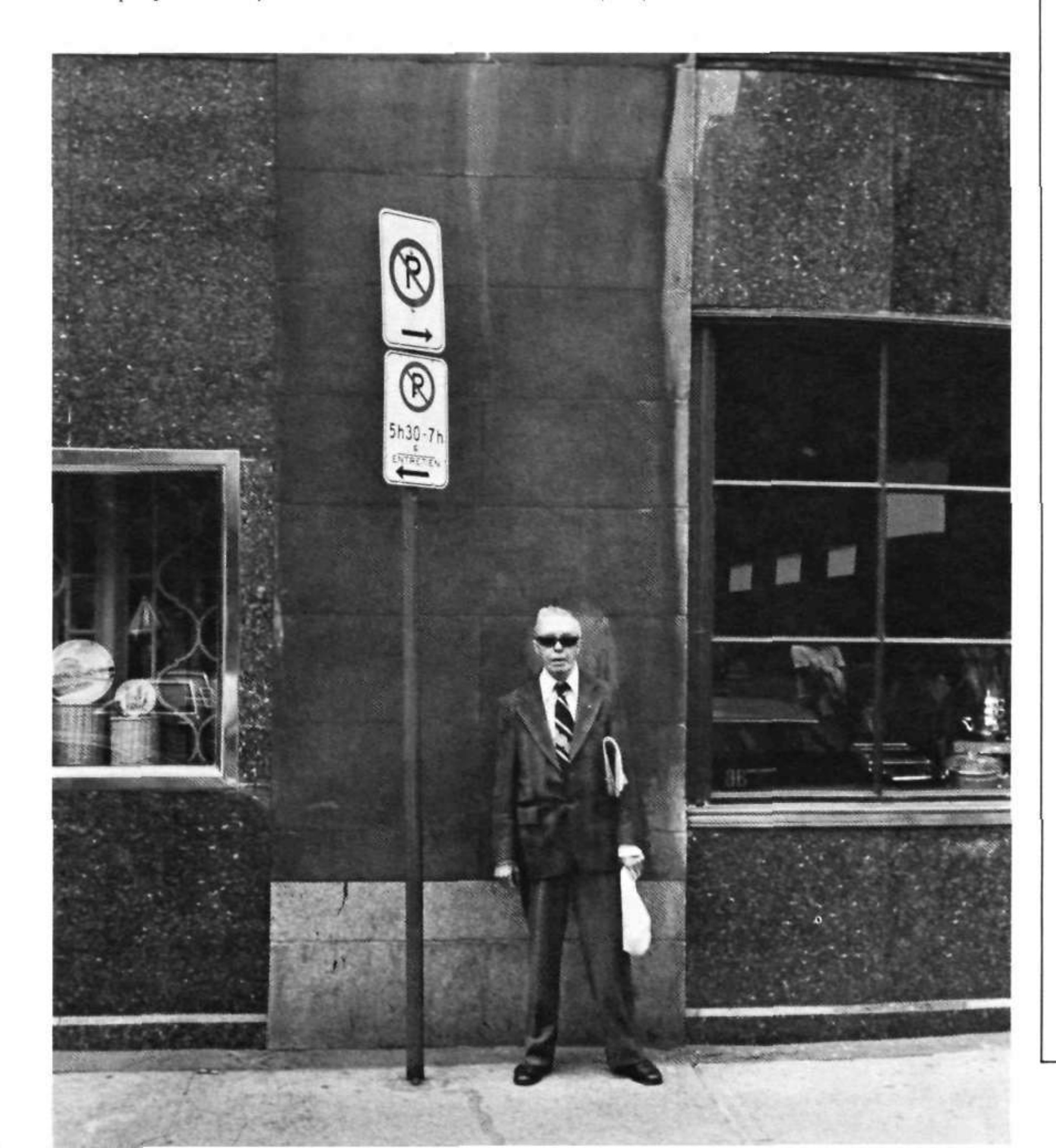
"Really?" she said.

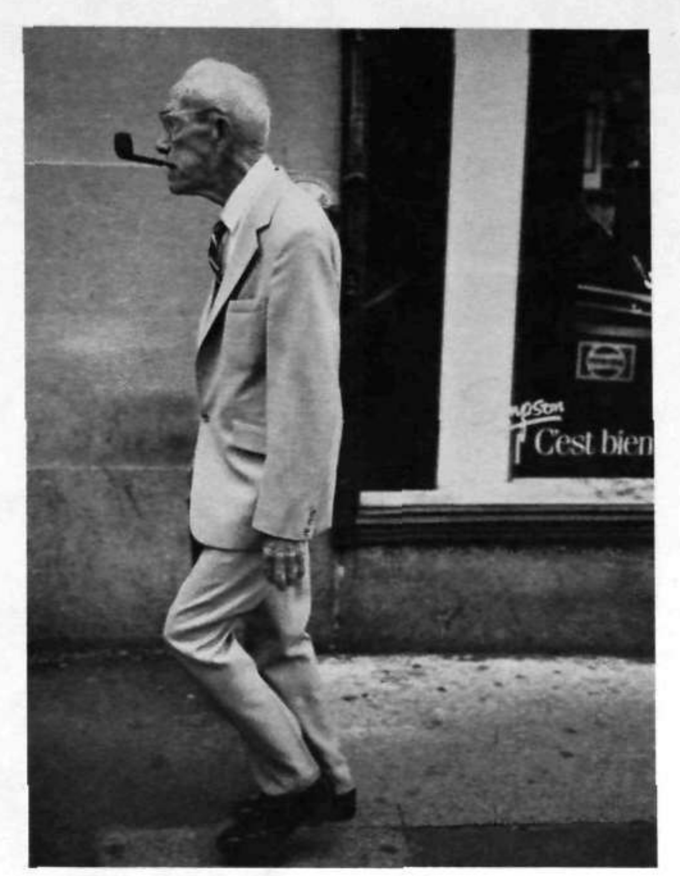
"It's my sabbatical leave. I've nothing to do except massing together all my manuscripts for the literary agent. I don't feel like going abroad, not now anyway. Why not your place?"

"Why not my place?"

In my old debauchee's sportscar we searched the map for the shortest route to New Wilmington, Pennsylvania, to start a new life among the Amish. □

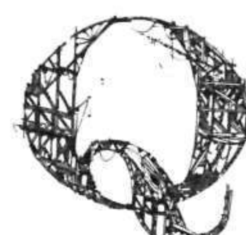
GIOSE RIMANELLI is Vice Versa's correspondent from New York State. He teaches Italian and Hispanic literatures at SUNY (Albany) and is the author of numerous novels, including *Molise, Molise* (1985)





La ville comme cinéma muet

ANDRÉ CORTEN



UE REGARDE CET HOMME, la cinquantaine ? Il est là depuis plus d'une heure. La boîte de big mac vide est restée sur la table. Il fume... parcimonieusement. A quoi pense cette femme sur la balançoire ? L'observe le père d'un petit garçon enfoui sous une montagne de feuilles mortes. Deux hommes passent, ils paraissent jeunes dans leurs jeans serrés. A cette heure, les gens se pressent, se frôlent sans vouloir le sentir, c'est la grande migration journalière, les convois des heures de pointe. Vingt ans peut-être déjà qu'ils font le même chemin sans se regarder, sans se voir, sans se toucher. Image de solitude urbaine. Et si dans ces regards vides, dans ces pensées perdues, dans cette phobie du contact étranger — peur ancestrale de l'épidémie —, il n'y avait pas que de la solitude poignante de femmes et d'hommes qui rusent avec leurs corps, qui rusent avec le temps. Si dans tout cela, dans cette égalité forcée, il y avait aussi le tracé de figures qui se parlent. Le tracé.

Cinéma muet. Va-t-on essayer de lire sur les lèvres ? Non, bien sûr. Laisser parler les gestes, les visages, les mouvements, les plans, les formes, puis simplement ajouter un commentaire. Ce mot, cette phrase, ce n'est pas une parole prononcée. C'est le redoublement de ce que l'on voit. Dans sa naïveté, il apporte une signification nouvelle. Son innocence étonne à côté de tous ces mots usés, lassés, épuisés d'avoir trop circulé.

Enquête sur la ville. Face à un univers d'égalité forcée, une faculté d'étonnement. En marge d'une langue de bois totale où sont fondus dans une circulation pareille et parallèle argent et parole, regarder. Fixer l'image. Jouer avec elle. La doubler d'un commentaire. Autant de toiles, autant de sculptures avec leur petit écriteau : le banquet, la femme à la balançoire, le jeu d'enfant, les pestiférés. Nous sommes tous des artistes...

Le politique au quotidien. Transformer notre univers de tous les jours. Le transformer pour nous. Ne le faire d'abord ni pour d'autres, ni contre d'autres. Ni pour lutter contre l'inégalité. Ni dans l'affrontement avec un quelconque quartier général. Des images, des mots épelés. Poser des passerelles entre les mots : qu'ils désignent des gestes et des objets uniques. Des gestes libérés des cadences, des objets émancipés de leur multiplication. L'ordinateur, le mettre au service du singulier. Découvrir les rues de la ville ; déjà elles sont tracées. Y établir une communauté. □

ANDRÉ CORTEN est membre du Plateau Ivre. Dernier livre paru : *La Radicalité du quotidien*, avec M.B. Tahon. (VLB Editeur).



PHOTO : JOSEF GERANIO

FICTION

Le Bain du Roi

MARIE JOSÉ THÉRIAULT

À PHILIPPE



EPUIS VINGT-CINQ ANS nous vivons... non, nous survivons ensemble. Maintenant je dois te dire...

- Vingt-cinq siècles.

- Peu importe après tout, vingt-cinq ans ou vingt-cinq siècles. Tout n'est jamais question que de regard.

- Ton regard serait-il sans secours ni charité ?

- Il va vers l'avenir. Le tien s'acharne. Rien ne nous unit plus, que cet étroit viaduc agrippé au tuf. Deux mules avec leurs bâts peuvent s'y croiser à peine. Ni voitures ni avenir ni progrès. Renonce. La vie se trouve de mon côté.

- Tu parles sans courage. Lorsque nous n'étions encore que l'embryon d'un bourg double et parfois prospère, n'as-tu pas avec moi survécu aux odieux pillages de Rome ?

- J'ai survécu.

- Tu parles pourtant sans honneur. Du temps de notre mitoyenneté, n'avons-nous pas, en nos eaux, guéri un roi des maux mystérieux de son âme ?

- Nous l'avons fait. Et le Lombard a reconstruit les thermes emportés par un éboulis. Le Bain du Roi a longtemps été notre gloire.

- Tu parles quand même sans bienveillance. Aurais-tu oublié le saint né dans nos murs ?

- Je n'ai pas oublié. Mais par leur bonté ou par leurs guerres, tous les rois, tous les proconsuls et tous les hommes d'église ne peuvent rien contre l'usure du temps. Ce qui nous défait finit toujours par nous atteindre, quelque passion que l'on mette à lui résister. Tu le sais.

- Je le sais. Mais on éprouve les limites de sa force en luttant malgré tout contre ce qui nous vaincra.

- C'est de l'entêtement.

- Non. Et bien plus que l'instinct de survie, une passion. Je n'ai pas choisi la dévastation qui t'épargne et dont je suis la victime. Toi, tu es relié à la terre ferme. Tu as tout l'espace pour toi. Tu te dilates au-delà même de tes murs. Tu accueilles un grand nombre et tu t'ajustes à ce nombre. Tu peux te permettre d'oublier le gouffre dans ton dos quand, devant, s'étendent des vallées presqu'infiniment et que la campagne entre dans tes ruelles. Mais moi ? Moi ?

- Je te l'ai dit : renonce.

- Non. Même si, la nuit, la lune s'écorche aux arêtes de mon éperon. Même si de toute mon enceinte il ne reste qu'une tour d'angle tant les orages et les éboulements ont grugé mes abrupts friables et détruit mes demeures une à une. Même si. Même si.

- Tes flancs hier voluptueux sont aujourd'hui creusés comme par d'immenses gouges. Tu t'évides.

- Oui.

- Tu te défais en détail.

- Oui.

- Tes enfants sont sans joie et te quittent pour moi.

- Ils me quittent.

- Tu es moribonde. Désertée. En sursis.

- Sans doute. Mais même si je n'ai plus que notre passage suspendu où me cramponner, même si partout ailleurs mon regard croise un abîme, un cratère, et le silence de tout ce qui me meurt et m'attend, laisse-moi encore un peu errer de mémoire dans les plaisirs que je savourais lorsque j'étais peuplée.

- C'est de l'Orviétan.

- Et après ? Notre viaduc aussi. Les bourgades ont autant que les hommes le droit d'abuser du non-sens. Reconnais que l'étrange logique de ceux qui ont construit cette passerelle a quelque chose d'absurde. A quoi devait-elle servir ? Elle fut un couloir pour mes fils migrants. L'arche dans ma tour cornière est une issue, pas une entrée. Elle est la porte basse, la même qui, dans les maisons de Gubbio, ne s'ouvre qu'au passage des morts.

- Raison de plus. Cesse de t'acharner. Laisse-moi détruire le pont.

- Voilà donc ce que tu voulais me dire ?

- Sombre sans te débattre. Tu n'es même plus ta propre tragédie. Tu n'en es plus que le décor.

- T'imagines-tu une fin plus glorieuse ? L'avenir, le progrès se moquent, autant que la nature, du Bain du Roi, des temples devenus églises, des sarcophages et des chapiteaux romains. Ils consisteront en motos, en voitures, en cars de touristes, en pics de démolisseurs et en conseils d'administration. Ils érigeront chez toi des structures en béton, en acier et en plexiglas. Ils dépenseront des fortunes pour anéantir tes *palazzi*, tes sculptures et tes fresques. Ils seront *ta* tragédie. Ils t'éroderont comme la pluie et le vent me grugent. Ils t'effaceront du monde. Juste un peu plus tard. Juste un peu moins noblement.

- Tu l'auras voulu. Addio.

Il fit osciller et se tordre le pont. Il l'arracha à ses piliers. Il le fit s'écrouler en grand fracas dans le gouffre entre lui et elle.

* * *

Le crépuscule tomba dru. Maintenant isolée sur sa pyramide de tuf, elle fut d'or, tout à coup. Ruine parfaite et lumineuse. Solide, élancée, redoutable. Quelle ironie voulut qu'elle tire du jour mourant sur de tels vestiges tant de puissance et de secours ? Elle dit :

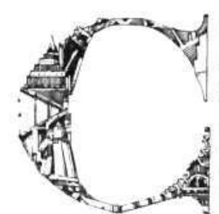
- C'est vrai. Je ne serai plus bientôt qu'une longue figure dévastée, écorchée, funéraire. Flèche esseulée. Mais fière. Mais droite. Un dernier orage surviendra qui emportera mes restes ? En songeant au cancer que le progrès te réserve, ma mort te semblera le plus doux des triomphes. □

Civita di Bagnoregio : A 19 kilomètres d'Orvieto, en Ombrie, le bourg de Civita, autrefois relié à la ville voisine de Bagnoregio (Balnum Regis), en est aujourd'hui séparé par un gouffre profond dû à l'érosion. Ville étrusque puis romaine, détruite par les Lombards puis rebâtie par eux au VIIIe siècle, Civita di Bagnoregio est aussi la patrie de Saint Bonaventure.

MARIE JOSÉ THÉRIAULT : Ecrivain, éditeur, chroniqueur littéraire. A publié plusieurs recueils de poèmes dont *Invariance* (Prix Canada-Suisse 1984), des contes et des nouvelles, notamment le *Voleur de chevaux*, et un roman, *Les Demoiselles de Numidie*.

CE SERAIT UN ROMAN...
ou Montréal comme hors-lieu

RÉGINE ROBIN



E SERAIT UN ROMAN, ça sera un roman, c'est un roman que je persiste à intituler : « l'immense fatigue des pierres ». Deux avions dans un ciel noir ou dans un petit jour qui vont se retrouver à Roissy. Deux monologues intérieurs entrecoupés d'évocations du passé, de peur de l'avenir, simplement d'avoir à l'imaginer ; entrecoupés aussi, bien entendu, de ce qui se passe dans chaque avion : les repas, les films qu'on passe, les revues qu'on parcourt, les voisins assommants (toujours) ; deux monologues intérieurs donc.

La mère, la fille.

J'ai vieilli la mère. Par rapport à moi, évidemment. Elle a plus de soixante ans. Cela écartera les malentendus du lecteur et les tentations de projection chez moi. Elle vient de New York. C'est une écrivaine célèbre de best-sellers et de scénarios de feuilletons qui en général font un tabac à la télé américaine et sont vendus dans le monde entier. Bref, elle est riche (ah ! la littérature compensatoire, ses problèmes financiers qu'on règle dans la fiction, soi-disant), pas trop amochée par les ans, habite un bel appartement dans le Upper East Side et va retrouver sa fille à Paris. Elle a la soixantaine parce que j'ai voulu que le problème des hommes ne soit pas au premier plan, en tous les cas celui du désir. Il ne faudrait pas vraiment que précisément dans cet avion de malheur qui la conduit vers sa fille, elle rencontre comme ça, par hasard, sur le tard, l'homme de sa vie, vous savez, en première on ne sait jamais, un de ces « executives » qui vous exécutent. On essaiera de lui éviter ça. Elle est Française. Il y a une vingtaine d'années, à la suite d'un divorce qui a coïncidé avec la fuite de sa fille, elle a quitté la France pour l'Amérique et, coup de bol, elle a réussi. Un peu dingue, un peu géniale, un peu ahurie devant l'histoire avec un grand petit et un grand H point.

La fille a vingt ans de moins, une petite quarantaine. Une belle femme aux yeux verts sur laquelle on se retourne. Elle vient de Jérusalem, de l'aéroport de Lod plus exactement. Elle a quitté Paris et ses parents au moment de la guerre des Six Jours, leur reprochant leur indifférence à l'égard de l'événement (Ai-je mentionné qu'elles sont juives ? ou l'ai-je oublié, mais le lecteur automatiquement a rectifié). Elle est partie là-bas, sans prévenir, dans l'enthousiasme, elle a appris l'hébreu en un temps record (la mère et la fille sont très douées pour les langues étrangères, il faudra se souvenir de ce détail), a rencontré un amateur d'art, collectionneur qui avait fait un petit héritage ; ils se sont mariés, ont ouvert une galerie à Jérusalem, vivant dans une ancienne maison coloniale du temps du Mandat dans le quartier de Réhavia dans les bougainvilliers et les eucalyptus. Et puis le mari est mort d'un cancer, les plus belles années sont parties on ne sait jamais comment, si vite, on n'a pas fait attention sur le moment. Voilà. Elle est dans son avion et va rejoindre sa mère à Paris, leur lieu d'origine. Elles vont y passer quelques jours pour voir, comme ça et peut-être prendre une décision. Elles sont toutes deux malgré leur réussite sociale, des déçues de la vie et comme nous tous, des râtées de l'Histoire, la petite et la grande.

La mère en a plein le dos de l'Amérique malgré sa fenêtre d'où elle peut voir à tout moment le Chrysler Building ; elle en a marre du milieu des médias et de la langue communicationnelle faite sur mesure, *basic, basic*. Au début, quand elle s'est mise à écrire en anglais, son manque de vocabulaire, ses fautes de syntaxe la terrorisaient. Mais c'est à ça qu'elle a dû son succès précisément. Des intrigues stéréotypées, des jeux de mots bien placés, de la répartie et le survol, la surface des choses, toujours la surface. Quand elle a quitté la France, l'espoir de voir l'URSS changer vraiment s'est écroulé avec l'invasion de la Tchécoslovaquie, et ça ne servait plus à rien d'aller vendre l'Huma le dimanche dans les kiosques ou de discuter avec les gens à l'heure de l'apéro. Elle cherche autre chose sans trop savoir quoi, à écrire autre chose ; peut-être même veut-elle revenir au français, comme à une langue qu'on aime intimement dont on connaît tous les ressorts et tous les pièges ; peut-être, mais elle aime aussi l'anglais qui est devenu pour elle comme une seconde nature. La première fois qu'elle a dragué un mec en anglais avec son *lovely french accent*, c'était digne des Marx Brothers auxquels le doublage aurait donné l'accent de Ménilmontant. En tout cas ! (à prononcer à la québécoise). La fille veut ficher le camp de ce lieu qu'elle a cru habité par les dieux comme Delphes ou comme ces autres coins du monde exceptionnels par la beauté de leur ciel, de leur lumière, de leurs pierres, de la fulgurance qui émane d'eux. Et puis, la déception, ce n'est pas ce qu'on croyait, on n'est vraiment pas chez soi, il y a les autres qui dans la vieille ville vous envoient ces regards de haine, pour ne pas parler des territoires occupés, il y a cet enfermement entre la mer, et ...ce n'est pas vraiment ça, d'ailleurs elle sait à présent qu'il n'y a pas de solution définitive à la fameuse « question juive », encore moins quand on croit l'avoir trouvée...

Elle a lu les écrivains israéliens et elle a compris leur désarroi.



Revenir à Paris leur semble impossible à l'une et à l'autre. En vingt ans, la France a trop changé et il n'y a pas de retours en arrière. Retrouver quoi exactement ? Je me souviens d'un coin perdu aujourd'hui disparu et les feuilles mortes et ma gueule d'atmosphère et la nostalgie à la con. Non, elles savent toutes les deux qu'elles sont à côté de la plaque et qu'il n'y a pas de lieu. Ni feu ni lieu. Un jour, l'une des deux, je ne sais plus si c'est la mère ou si c'est la fille, a eu cette idée comme un éclair : Et pourquoi pas Montréal ?

Et pourquoi pas Montréal ?

A Montréal, on serait bien. On y parle français, on ne serait plus obligées de parler une langue étrangère même si avec le temps, cette langue nous est devenue si familière, si quotidienne, rudesse de l'hébreu, érotisme de l'anglais quotidien, fantasmes de l'étrange, de l'inquiétante étrangeté. Mais ce n'est pas non plus notre français à nous. Parfois les mots nous déroutent, parfois c'est la tournure de la phrase, parfois c'est la musique de la langue, l'accent qu'on ne comprend pas, par moments c'est tout à la fois. Et puis à Montréal, si on veut, on pourrait continuer à parler l'anglais comme à New York comme la mère, comme à Jérusalem avec les touristes et avec les commanditaires. Pour toutes les deux, l'anglais a été la *lingua franca* de ce siècle et elles ont appris à se l'approprier, à ruser avec la langue dominante, à attendre que ça passe. Et puis à Montréal, il y a une fragilité de la langue, de leur langue comme un tissu qui se défait, et cela leur rappelle étrangement les vieux qui parlaient yiddish avec le sentiment que ce n'était pas tout à fait une langue, tout juste un dialecte, un jargon, un mélange et qu'il fallait être Juif pour comprendre qu'on n'avait pas vraiment de langue à soi, que même sa langue était une pièce rapportée, qu'il fallait faire avec et que le mieux qu'on pouvait faire, sans nostalgie des racines, sans *de profundis*, c'était de traverser les langues comme d'autres traversent les miroirs.

Et puis à Montréal, on serait bien justement parce qu'on ne serait pas tout à fait « chez soi », un tiers lieu, un hors-lieu, un espace pour pouvoir respirer sans se sentir totalement concerné, un dedans-dehors, non pas une France en Amérique, pas non plus une Amérique parlant français, pas ce qu'on cherche et qu'on croit trouver, toujours autre chose qui surprend. L'impossibilité de s'assimiler comme richesse et comme devenir, l'impossibilité de démagnétiser les signes, les emblèmes et les symboles. Pour la mère comme pour la fille, la fleur de lys ne saurait jamais être autre chose que ce qui renvoie dans une autre histoire, à ce qui reste de royauté dans l'Action Française et dans le fascisme contre la République une et indivisible. C'est drôle comme ces mots des manuels scolaires reviennent à la charge. Pesanteurs de l'histoire ! On ne se refera pas. C'est bien pour ça qu'on sera bien à Montréal, dans une histoire autre, dans une autre mémoire collective, dans une parole paumée. Paumées parmi des paumés, immigrantes parmi des immigrants, dans le grand cosmopolitisme de notre âge, à la dérive, dans le devenir fragment de nos vies. Mais oui !

Et c'est aussi pour ça qu'à Montréal, le vrai travail d'écriture pourra se faire, la parole nomade, la parole migrante, celle de l'entre-deux, celle de nulle part, celle d'ailleurs ou d'à côté, celle de pas tout à fait là. Paroles déplacées comme on parle de personnes déplacées, qui ont glissé, qui ont dévissé ; paroles insituables, non assignables, paroles qui parlent toutes les langues et qui se comprennent à travers les

ILLUSTRATION : PIERRE-PAUL PARISEAU

silences et les gestes. Oui, on serait bien à Montréal parce qu'on aurait enfin compris que ce lieu inabouti est riche de tous ses manques et de son aspect urbain broc-breloque ; inabouti dans son cosmopolitisme du pauvre, dans ses débris de rêves, dans ses fragments d'oublis, dans ses parkings de vies disloquées à l'image des poupées de Bellmer. Montréal est une de ces métropoles où se lit déjà en clair l'avenir de toutes les métropoles. L'hybridité comme nouvelle identité, comme seule forme de mémoire collective. Vertus de l'amnésie partielle ! Ne pas trop s'encombrer de symboles, pas trop de glèbe aux souliers, une nouvelle forme de légèreté, pas celle de l'être, une autre et vogue la galère.

Sans doute que la mère comme la fille ne voudront pas manquer ça.

On serait bien à Montréal. L'une pourrait se remettre à écrire, sans se demander si c'est bien ça que veut le public. Une écriture qui pourrait rendre compte de ce chaos des déplacements, de ces rencontres inopinées, de ce remue-ménage des races, des langues, des cultures.

L'autre ne tarderait pas à ouvrir une galerie de peinture, à la recherche (déjà !) du nouvel homme de sa vie. Mais, perdues dans ces avions au fond de l'horizon, je ne sais pas vraiment ce qu'elles ont dans la tête et si elles vont vraiment se confier leurs pensées intimes. Simplement, pour souffler, accepter de faire un petit bout de chemin ensemble. En attendant, on sert le café dans l'avion qui vient de Lod et dans celui qui arrive de New York, le beau Redford occupe tout l'écran. Et puis si elles m'embêtent trop l'une ou l'autre, il y a toujours la possibilité avant l'arrivée, d'un crash spectaculaire ou d'un détournement d'avion, un détournement de fiction, on verra bien. □

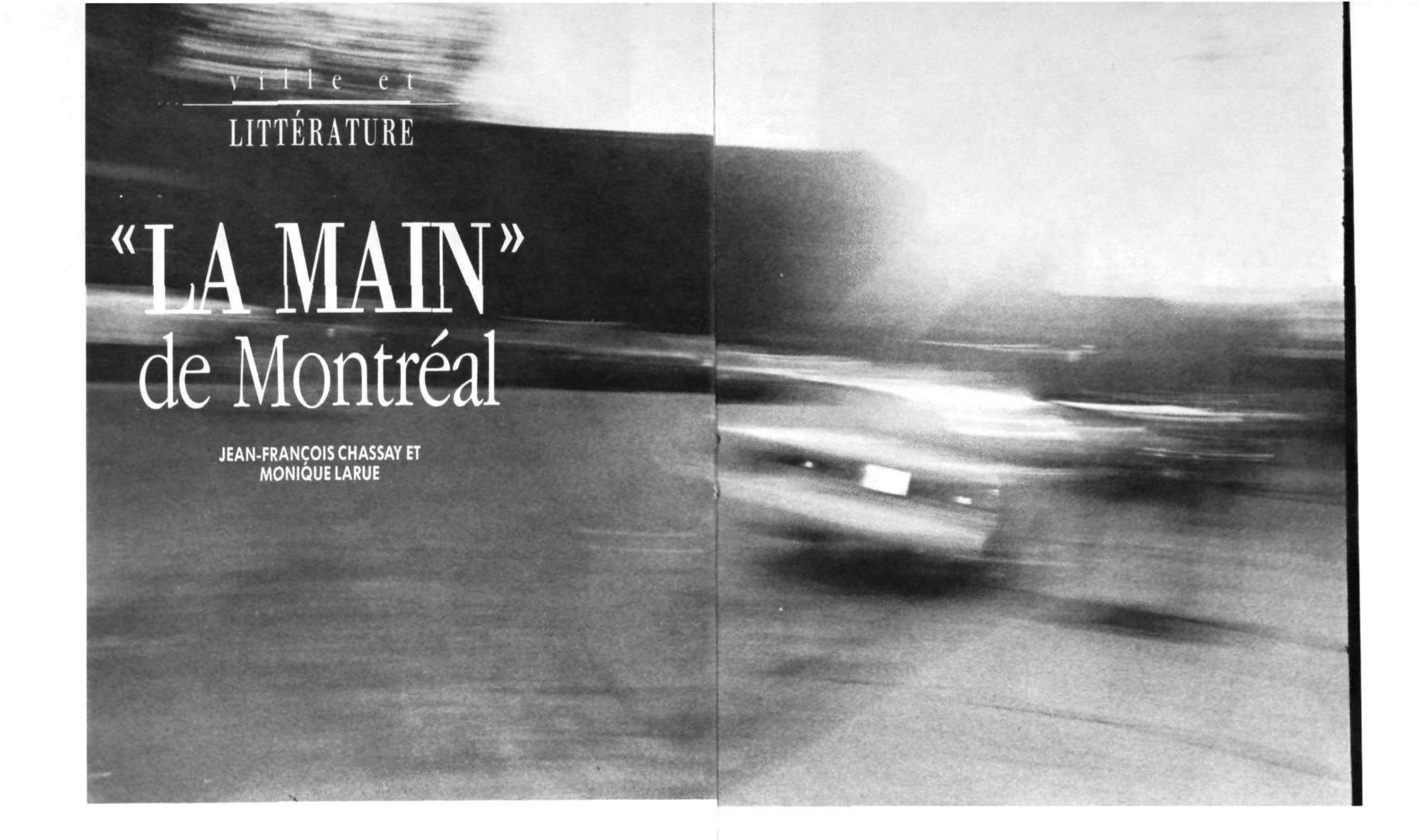
Régine Robin est écrivaine et professeur de sociologie à l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié notamment *Le Cheval blanc de Lénine ou l'histoire autre*, *La Québécoitte*, *L'Amour du yiddish*, *Le Réalisme socialiste, Une esthétique impossible*, prix du Gouverneur général 1986.

POÉSIE

window

D. D'Allessandro

those who came	those who stayed
arrived bearing gifts	are left with
in this room	memories of swallowed
of white curtains	words in breaths
smelling of spring	of infants'cries
you entered with	possessed in
	uncoordinated
morning at your	embraces of the
heels your breath	heart trembling to
swoops through my	the sounds of
veins in my	unknown names we
heart dawn awaits	recognize as those
your gentle footsteps	cast upon ourselves
those who went	those absent from
have left with	this room of
empty arms from	secret eyes that
this room of	search to sleep
fiery skies my	are left abandoned
breath swims in	in the breath
your veins tired	of dawn rising
of words in	over frail bodies
our eyes we	vaporizing as dew
draw gestures that	into desert skies
bring a smile	contained within us
to our lips	that resemble night



ville et

LITTÉRATURE

« LA MAIN » de Montréal

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY ET MONIQUE LARUE






PHOTOS : LOUISE OLIGNY

Sur la Main, la fiction se mêle à la réalité, le poncif et le stéréotype cohabitent avec le neuf et l'étonnant. Le boulevard Saint-Laurent donne l'impression de voyager.

La fascination qu'exerce le boulevard Saint-Laurent est exceptionnelle, qu'il en soit question dans le roman contemporain ou dans des récits moins récents. Peu d'artères de la ville auront été aussi commentées et jugées. Aucune n'est à ce point mystifiée, jusqu'à être célébrée longuement par Jean Basile pour qui elle est « notre dimension tragique, la fameuse dimension tragique de ce vieil imbécile d'Eschyle »[1]. Quand elle se pare des vertus d'une reine ou d'une vestale, on ne sait plus toujours ce qui l'emporte, de l'ironie ou de la vénération. Il suffit de peu pour que « ses étalages de tissus en solde » deviennent « des devantures de grands couturiers »[2]. Son prestige rejaillit même sur les rues avoisinantes. La petite rue Napoléon réussit à inspirer des accents poétiques à l'auteur d'origine française qui la voit surgir au détour du boulevard Saint-Laurent, fermée par « un plumet d'érable au-dessus de la façade incarnat sur quoi viennent en taches, macules, découpes, le vert d'eau de quelques balcons et l'ocre ou la terre de Sienne d'une galerie ».[3]

Bien sûr, ces réactions ne sont pas unanimes et l'extase est tempérée par ceux et celles qui perçoivent, comme la marcheuse solitaire de France Théoret, « une certaine laideur dans l'ensemble de cette rue qui traverse l'île du nord au sud. Une laideur ensommeillée et encombrée d'enseignes »[4]. Antonine Maillet va même jusqu'à l'assimiler « à l'artère principale d'un ghetto »[5]. Il n'en demeure pas moins qu'on y capte une atmosphère caractéristique, absente du reste de la ville. Dans ses *Nouvelles montréalaises*, Antonine Maillet laisse la parole à un promeneur qui déambule, le samedi soir, sur la « rue » Saint-Laurent — les spasmes du néon, les odeurs de saucisses, de patates frites et de *gefültefish* — et qui affirme que là, « l'homme n'est jamais isolé ». La rue n'usurpe pas son surnom. La *Main*, en langage familier, est « la principale rue de la ville, toute la ville en la rue, le centre des affaires de toute première importance »[6].

Plusieurs facteurs expliquent l'intérêt de cette rue-échine. Ringuet explique son rôle dans l'expansion urbaine, voie « par laquelle jadis le haut commerce était monté de la rue Saint-Paul vers la rue Sainte-Catherine et l'Ouest, ne laissant plus que des boutiques hétéroclites »[7]. La bigarrure produite dans le temps par la juxtaposition de lieux aussi divers que légendaires éclaire en partie le phénomène. Le Monument national, « petit édifice Belle Epoque » et grande salle montréalaise jusqu'à la fin du 19e siècle, bien que peu utilisé de nos jours, y jouxte le non moins illustre Montreal Pool Room. Des chants d'opérette et des discours politiques qu'on pouvait entendre à la porte d'à côté, on plonge dans une « atmosphère d'aquarium », dans « l'odeur d'huile à friture et de vinaigre »[8] de ce petit local longtemps considéré — et encore, par *Maryse* et ses amis — comme le meilleur endroit à Montréal pour s'empiffrer de *hot-dogs*. Ainsi, « tout ce qui appartient à la rue Saint-Laurent... est incongru et indispensable »[9].

Un peu plus haut sur la rue, et bien que beaucoup plus récent, le cinéma Parallèle s'est rapidement singularisé grâce à sa programmation et à la taille de sa salle qu'on a pu comparer à une « salle pour Lilliputiens » où il est inévitable « de partager une promiscuité à laquelle ne nous ont point habitués les salles de cinéma ordinaires »[10]. D'autres lieux, a priori banals, acquièrent de l'intérêt à cause de leur faune particulière. Jérémie, le narrateur de *La Jument des Mongols*, disparaît « pour des journées entières au Crystal ou au Midway, ces cinémas fermés »[10b] puis prend un repas léger qu'il « arrose peu après d'une bière à l'Arlequin ou au Main Café, aimant y retrouver les filles de gaffe et tous les gars de la *Main*, une sortes de Québec périmé, ce Western nordique par nul Ford immortalisé »[11]. Maraudant entre le Saint-John et l'Arizona, le Rodéo ou le Savoy il regrette « le Ben Ash du bon vieux temps », là « où personne sauf les voyous et la police n'osait entrer sans escorte ». Le Ben Ash devient dans ses souvenirs « un vrai site touristique avec ses toilettes aux murs recouverts d'inscriptions, sortes de tombeaux égyptiens ornés de hiéroglyphes et de bas-reliefs, indéchiffrables excepté par les spécialistes »[12]. Traversant la rue Sainte-Catherine en direction du métro Place-des-Arts, le narrateur de *La Tour foudroyée* aperçoit pour sa part sur la rue Saint-Laurent « des travestis et des prostituées aux toilettes provocantes faisant le pied de grue devant le restaurant Harvey's », et, « une bouteille de vin à la main, un clochard au ventre difforme et aux yeux brillants comme des charbons »[13].

Frontière légendaire entre l'Est et l'Ouest, le boulevard Saint-Laurent est aussi un creuset où se rencontrent les nombreuses ethnies qui composent la population de Montréal et auquel se confrontent, culturellement, francophones et anglophones. Ces « Juifs hongrois, polonais, autrichiens, russes... qui tiennent boutique ou bien ont des magasins de gros, des ateliers de confection »[14], ces « Portuguais qui plument des poulets vivants devant le client »[15] à côté de chez Waldman's, ouvrent un nouvel espace culturel au sein de la ville, espace qui se renouvelle sans cesse, s'élargit de plus en plus, et déborde ces images un peu convenues. Sur la *Main*, la fiction se mêle à la réalité, le poncif et le stéréotype cohabitent avec le neuf et l'étonnant. « La rue Saint-Laurent (...) donne l'impression de voyager »[16]. □

(Extrait d'un livre à paraître, intitulé *Promenades littéraires dans Montréal*, par Monique Larue et Jean-François Chassay.)

Notes

1. Basile, Jean, *La Jument des Mongols*, p.13.
2. Basile, Jean, *Le Grand Khan*, p.235.
3. Marteau, Robert, *Mont-Royal*, p.56.
4. Théoret, France, *Nous parlerons comme on écrit*, p.161.
5. Maillet, Antonine, *Nouvelles montréalaises* p. 102.
6. Ibid, p. 98.
7. Ringuet, *Le poids du jour*, p.134.
8. Noël, Francine, *Maryse*, p.132.
9. Maillet, Antonine, *Nouvelles montréalaises*, p 100.
10. Bonin, Jean-François, *La vie et l'œuvre d'Oedipe-Roi*, p 148.
10b. Basile, Jean, *La Jument des Mongols*, p.12.
11. Basile, Jean, *Les Voyages d'Irkoutsk*, p.21.
12. Basile, Jean, *La Jument des Mongols*, p.12-13.
13. Bibeau, Paul-André, *La Tour foudroyée*, p.121.
14. Maillet, Antonine, *Nouvelles montréalaises* p.102.
15. Mallet, A., *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*, p. 71.
16. Maillet, Antonine, *Nouvelles montréalaises* p.102

Jean-François Chassay est codirecteur de la revue *Spirale*, chargé de cours en études françaises à l'Université de Montréal et critique littéraire à Radio-Canada et dans de nombreuses revues.

Monique Larue enseigne le français au Cegep Edouard Montpetit. A publié deux romans, *La Cohorte fictive* et les *Faux-fuyants*.

Cronassial 10mG

Mario Lunetta

A Luigi
Ebbene: la candela brucia dai due lati: entra
nell'anello della chiave e dello scacciapensieri
appesi al muro verdino, salnitrato, antico
come le mie ossa, o press'a poco. Ne esce
rifatta serpe, da lingua ch'era, blesa, novenaria.

Ebbene: l'iniezione di terrore galvanico
nell'occhio rancoroso del ramarro inchiodato lì,
tra ligustri e ruchetta, sul cemento
spugnoso, a un metro dalla lastra
di cristallo con le lettere impresse a fuoco,
incandescente fin quasi a liquefarsi, a struggersi,
in questo puzzo di spurghi lerci di benzopirene: e
gli assaggi del riMario, del riLunetta: e la scatola
sventrata del tonno Riomare: e il mare, infine, ancora
oltre: che intuiamo fra le tende
sorseggiando amarena amaranto, dolcemente.

Ebbene sì: proprio un'iniezione: l'iniezione di cronassial
10 mg che m'hai fatto poco fa,
con perizia molto letteraria, mentre
Judith nella camera accanto
si preparava per la spiaggia: senza
confondere gli assalti di questa
mia subdola artrosi ottuagenaria (trasformata dipoi
in puerile vertebropatia) coi profumi dell'aria, densi, o
con l'urto dei marosi, romantico residuo
di un fortunale shelleyano:
amico americano, mio romano infermiere, alfiere
in questa scacchiera di pedoni: di predoni
mancati:

Ebbene no: non posso, non possiamo, olé! pur dentro questa
vellutata cortina di vapori
dispersa dalla brezza, che pronunciarci
(ancora e sempre)
per la chiarezza, olé!,
che è caresse e clarté.

5-6-1982

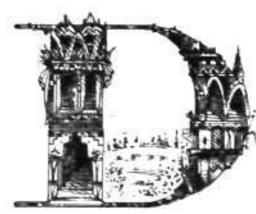
Mario Lunetta ha pubblicato numerosi libri di poesia: *Tredici Falchi* (1970), *Lo stuzzicadenti di Jarry* (1972), *Flea Market* (Premio Pisa 1983) e quattro romanzi, tra cui *I ratti d'Europa*, finalista al Premio Strega 1977. E' autore di numerosi saggi letterari, ha scritto per il teatro e la radio ed è critico letterario del quotidiano *Il Messaggero* di Roma.

ville et

LITTÉRATURE

J'arrive en ville

GILLES MARCOTTE



DONC, JE PARTAIS DE SHERBROOKE, en train, et il ne se passait rien — le très long arrêt à Farnham étant tout le contraire d'un événement — avant la traversée du fleuve Saint-Laurent, qui constituait vraiment le passage d'un monde à un autre, une transformation radicale de l'ordre de grandeur, une approche de l'infini. Premier arrêt, Montreal West. Aujourd'hui encore, je ne sais pas ce qu'est Montreal West, bien que sans doute j'y sois allé deux ou trois fois. Il y a ainsi des quartiers de Montréal dont la réalité me paraît essentiellement problématique : du même côté ou à peu près, Lachine et Verdun ; à l'autre extrémité, Pointe-aux-Trembles. Ce sont là, à mes yeux, de purs possibles ou si l'on veut l'équivalent de ces étoiles extrêmement lointaines dont l'astronomie nous enseignent qu'elles existent, qu'elles sont indispensables à notre monde, sans que nous ne puissions le vérifier d'expérience. La petite gare de Montreal West que je voyais à travers la vitre sale du wagon où descendaient des gens bien vêtus et parlant anglais, m'avertissait que j'entrais, que j'allais entrer bientôt dans un monde nouveau. Deuxième arrêt, Westmount. Puis, à mesure que le train s'approchait de la réalité, c'est-à-dire du Château (peut-être celui de Kafka), c'est-à-dire de la gare Windsor, s'étendait l'immense lacis des voies ferrées dans lesquelles le mécanicien-chef trouvait miraculeusement sa route, et autour d'elles la cohue serrée des maisons, des édifices, à perte de vue, à perte de sens.

Montréal, enfin. Les embrassades, les souliers qui tapent fort sur le dallage de la grande salle pleine d'échos, la sortie, ébloui, sur le square Dominion, les voitures, le tapage, les grands nombres, la vitesse, la presse...

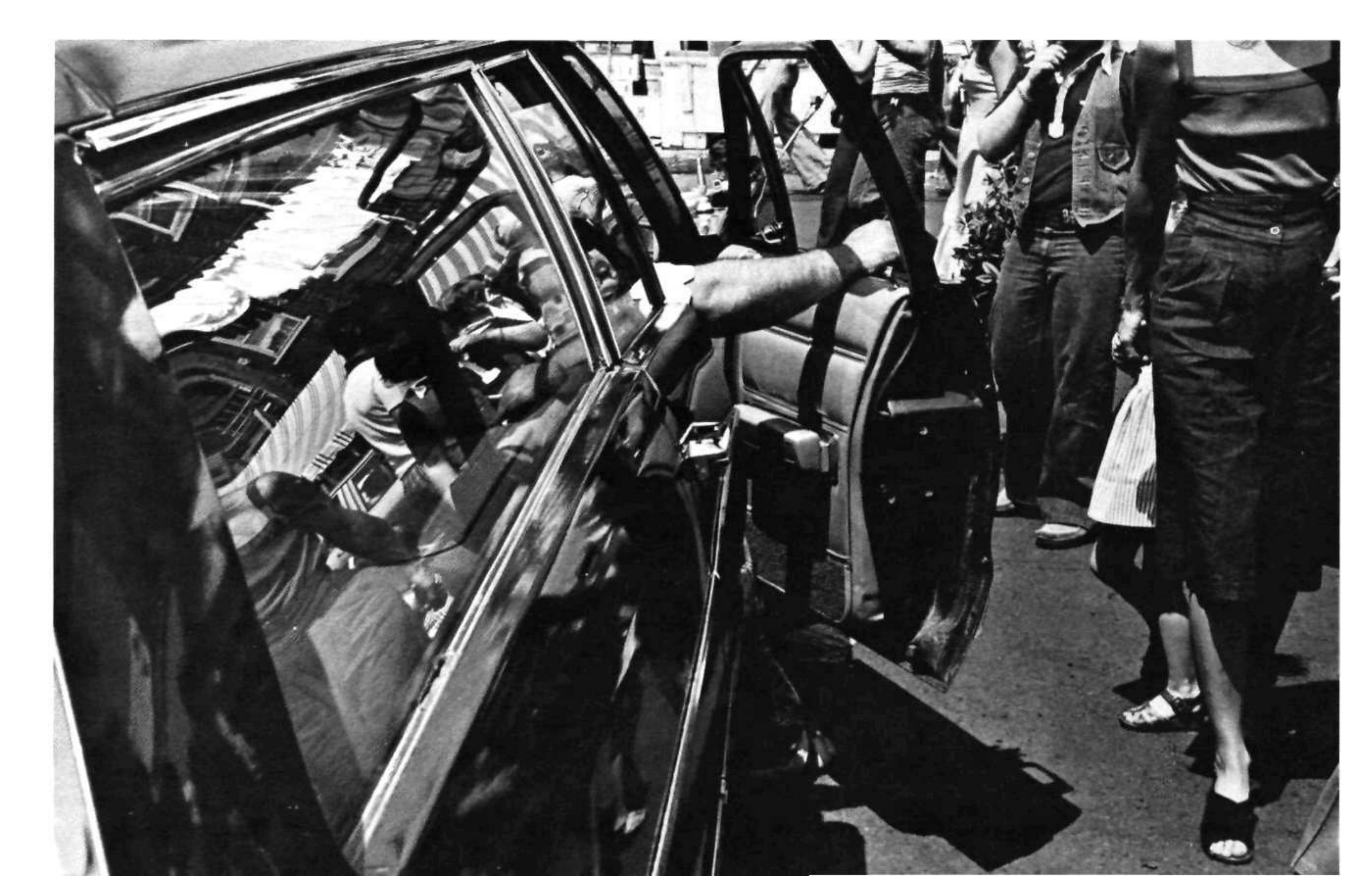
J'y suis depuis quarante ans, et pas plus aujourd'hui qu'alors, je ne suis rassasié de cet étonnement, de cette étrange griserie. Au journal *Le Devoir*, où j'ai eu mon premier emploi dans la métropole, j'ai connu de vrais Montréalais : ils avaient étudié au Sainte-Marie, au Brébeuf ou du moins à l'école Saint-Pierre Claver, ils connaissaient les personnes qu'il faut connaître, ils avaient l'aisance des possesseurs naturels. J'en ai connu d'autres qui, venus d'ailleurs, s'étaient intégrés au paysage sans trop de difficultés. Moi, ce n'est pas du tout pareil, je suis encore de ceux qui arrivent à Montréal. Nous sommes assez nombreux, je pense. Je ne parle pas de ceux qui arrivent de l'étranger, d'autres pays, parfois d'une autre grande ville, et dont l'expérience est forcément très différente de la mienne, mais de ceux qui comme moi viennent de la province, comme Rastignac montant d'Angoulême à Paris. Il y avait en nous assez peu de Rastignac, cependant.

Montréal ne s'offrait pas à l'imagination comme l'objet d'une conquête exaltante, un théâtre où faire triompher des dons exceptionnels. Nous y venions, par nécessité généralement, parce qu'il s'y trouvait un plus grand nombre de possibilités de gagner sa vie qu'ailleurs. L'exaltation, ou la griserie dont je parlais tout à l'heure, avait une autre raison, plus secrète : celle de se perdre, de se perdre dans la foule. Dans nos villages et nos petites villes nous étions connus, forcément, nous étions tenus par les rets de la famille, de la tribu ; impossible de se promener rue Wellington sans rencontrer quelqu'un qui nous connaissait personnellement, par notre nom. Rue Sainte-Catherine, devant les grands magasins, parmi les affiches presque toutes anglaises, dans la cohue, il en allait tout autrement, les risques de reconnaissance étaient à peu près nuls.

Un homme ordinaire dans une ville ordinaire

Peut-être venions-nous à Montréal d'abord pour ça : moins pour devenir quelqu'un, que pour devenir anonyme. Un parmi cent, mille, un million. Un homme ordinaire, dans une grande ville ordinaire. On ne se demandait pas alors si Montréal était une ville belle ou laide, ces inquiétudes lancinantes viendraient plus tard, beaucoup plus tard. En fait, on la disait souvent laide, on aurait mieux dit quelconque, ce qui était assez rassurant. Une belle ville impose des devoirs, de conservation, de respect qui sont assez fatigants. Ni Camillien Houde ni Sarto Fournier ne songeaient à installer des réverbères de luxe dans les rues de Montréal. On ne restaurait pas, on démolissait peu et l'on construisait encore moins, du moins dans la ville même, au centre de la ville. Combien de temps l'édifice de la Sun-Life n'a-t-il pas conservé son orgueilleuse suprématie, écrasant de sa masse une cathédrale vaillante mais peu élevée, dans l'éternel combat que se livraient au Québec les valeurs matérielles et celles spirituelles ? Devant ces édifices je n'avais pas de nom ; par eux, par leur masse immobile, par leur indifférence au destin singulier j'étais délivré de ce nom qui m'attachait au clan, me dictait ses conduites. J'avais le droit d'être seul. Le plus profond plaisir de la ville, celui qui tourne au désastre quand il n'est pas soutenu par des moyens matériels suffisants, et j'inclus parmi eux quelques amis un peu distants mais disponibles, ou quand la terreur criminelle ne le détruit pas — je pense à cette jeune femme-médecin enlevée par un pauvre fou près de la Place Bonaventure, l'autre soir, entraînée dans un lieu désert et assassinée —, c'est l'anonymat, la solitude. C'est se perdre dans la foule, rue Sainte-Catherine, à midi, s'abandonner à ce mouvement, entrer ici ou là, sans but précis. C'est se laisser choir sur une banquette, dans un restaurant, McDonald ou Burger King, et par la fenêtre regarder les gens, à l'infini, pourquoi ça s'arrêterait ?

Je suis seul et je ne suis pas seul. Je suis ici, sur ma banquette, ruminant mon hamburger, plus impliqué dans la communauté humaine que je ne l'étais



dans ma petite ville ou mon village ; j'y suis attaché par des liens implicites, qui sont les plus forts, et j'atteins en elle ce qui ne saurait s'imaginer hors de la métropole, ce que Paul Claudel appelle le « général ». Dans les *Conversations dans le Loire-et-Cher* qui tournent constamment autour de la double question du vivre-ensemble et de la ville, Paul Claudel explique : « La ville vit sur autre chose que de l'immédiat. Elle vit d'autre chose qu'elle-même et pour autre chose qu'elle-même. Elle ne vit pas de la terre, elle vit du mouvement, elle est une disponibilité de mouvements, elle est un bureau général d'expéditions, tout en elle est sens, tout dépend de ces sens dans lesquels elle est orientée, elle naît d'un aboutissement et d'un départ, d'une rencontre et d'une croix. C'est l'endroit où toutes sortes de choses venant de divers points, idées, marchandises, pouvoirs, se rencontrent, s'évaluent et se complètent. Il y a communion et tout habitant d'une ville communie dans quelque chose de général. » Quand je dis que je suis attaché à Montréal, quand je refuse de la quitter pour aller faire carrière ailleurs, ce n'est pas à cause d'un lieu, d'un décor, d'une atmosphère, d'un charme particulier — encore que cela existe bien sûr —, mais parce qu'elles ont pris forme, pour moi, cette « communion » dans le « général » dont parle Claudel, cette « disponibilité de mouvements » qui est le sens même de la ville.

Montréal, ville citée entre guillemets

La rue Saint-Laurent, dites-vous ? Je n'y pensais guère et l'idée ne me serait pas venue d'aller l'explorer, de m'extasier sur ses *hot-dogs stimmés* comme il convient de le faire depuis quelques années. C'était une rue sale, vulgaire, peu recommandable, où les bonnes gens — j'en étais, j'en suis encore — ne s'aventuraient que pour voir les opérettes des Variétés Lyriques, assaisonnées par Lionel Daunais, ou à la rigueur applaudir Jacques Normand, Paul Berval et quelques autres au Faisan Doré. On nous a changé ça. Grâce à Jean Basile, à deux urbanistes très enthousiastes, à plusieurs dizaines de flâneurs, à Michel Tremblay, à quelques architectes et rénovateurs, une douzaine d'artistes, de nombreux commerçants, la rue Saint-Laurent, notre bonne vieille *Main* qui divisait la ville en deux, et il était normal en somme que l'Est et l'Ouest, la richesse et la médiocrité, se rencontrassent dans ce lieu indécis où s'effaçaient les distinctions entre le mien et le tien, notre vieille *Main* donc est devenue *quelque chose*. Dans son dernier livre, *Toute la terre à dévorer*, Georges-André Vachon en a fait le centre du monde. Pourquoi pas ? Il suffit de le vouloir.

On s'est mis à vouloir la rue Saint-Laurent, comme on s'est mis à vouloir des tas de choses à Montréal. La ville a cessé d'être donnée. Elle existe de plus en plus entre guillemets, sous forme de citations. Cette succursale bancaire de la rue Sainte-Catherine, n'y touchez pas, malheureux, c'est la seule banque art déco que nous ayons ! Que serions-nous, sans notre banque art déco ? Allez, dégagez-nous cette place Jacques-Cartier toute pleine de légumes sales, qu'on puisse s'y promener, fêter, nettoyez-nous cet Hôtel Nelson où bientôt viendra loger Egon Ratablavasky. Peignez-moi de couleurs vives ces petites maisons toutes semblables de la rue Saint-André, entre Sherbrooke et Ontario, on aura l'impression de vivre dans un conte de fées. Vous emménagez au Plateau Mont-Royal ? Qui vous a conseillé, Francine Noël ou Michel Tremblay ?

Entre la ville « générale », la ville *quelconque* de mon arrivée à Montréal — arrivée qui n'est d'ailleurs pas terminée — et cette ville citée, entre guillemets, en *morceaux choisis*, vous pensez bien que la distance est assez considérable. La conservation au sens de *Sauvons Montréal*, ne conserve évidemment rien du tout. Elle distingue, elle isole, c'est-à-dire qu'elle transforme et invente. Qu'invente-t-elle ? Un musée, peut-être ? Il est sans doute très agréable de vivre dans un musée : c'est instructif, plein de beaux objets, et généralement plus propre qu'une ville. Si Montréal est vraiment en train de devenir, selon l'expression de Marshall McLuhan, un « fantôme culturel à l'usage des touristes », si nous, les Montréalais, *vétéro* ou *néo*, devenons les touristes de notre propre ville, elle et nous, notre ville et nous ne faisons en somme que vivre très rapidement, à toute vapeur, sur le mode du rattrapage tardif, ce qui se passe dans toutes les grandes villes du monde. Notre originalité, dans cette affaire comme dans beaucoup d'autres, c'est justement d'arriver en retard, et de vivre le phénomène avec une intensité un peu folle. □

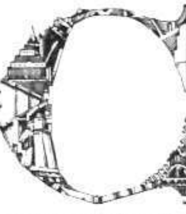
GILLES MARCOTTE : Professeur en études françaises à l'Université de Montréal, dirige le groupe de recherche *Montréal Imaginaire*, est chroniqueur à *L'Actualité*. A publié notamment une *Anthologie de la littérature québécoise* en 4 volumes, *Le Roman à l'imparfait*, *La prose de Rimbaud*, *Littérature et circonstances*.



PHOTO : ROBERT ETCHEVERRY

Poeti e città

ELETTRA BEDON



I SONO DUE MODI DI VEDERE la città: come metafora e, contrariamente a quanto proclamato da F.T. Marinetti nel Manifesto del futurismo (...noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro ... le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi ...) come luogo anonimo, inquinato e disumanizzante.

Alcuni poeti italiani dell 900 -attraverso la descrizione di luoghi specifici, suscitatori di ricordi, di atmosfere- hanno espresso loro stati d'animo.

Genova, per esempio, è per Dino Campana"... città tonante... che stende le sue piazze e le sue vie: -la grande luce mediterranea- s'è fusa in pietra di cenere -pei vichi antichi e profondi ...". Diego Valeri canta Venezia: "La pietra alzata sull'acqua -lambita corrosa dall'acqua -... tempo che lontanissimo canta da un cielo di pietra d'acqua di silenzio...". Maria Luisa Spaziani della stessa città dice: "se mai un paradiso t'accada d'inventare -fanne un grappolo d'isole con quattrocento ponti...".

Questa poetessa parla anche di Roma (Via del Babuino): "Il babuino è una caverna lunga -...serba-sepolte sotto il lastrico le mie -catacombe private, i miei ricordi- vivi o morti...".

Leonardo Sinisgalli, di Roma cita Via Velasca: "Il calpestio di tanti anni -l'ha quasi affondata, la via -incredibilmente si è stretta- ...La via s'incurva, sgocciola -il giorno dalla cima dei tetti...". Per Giorgio Vigolo è tutta una zona di Roma da cantare: "Scendendo la scalinata /lilla del Quirinale/ nella sera di limpido freddo/la strada/ della Dataria mi si affonda/ buia dinanzi nel cupo/della città vespertina ... mi butto/ sotto il cavalcavia/ del Vicolo Scanderberg ... Sulla fontana di Trevi...".

E' l'inserimento dell'uomo nel quadro che fa cambiare registro ai poeti, e in alcuni è presente l'uno e l'altro modo di parlare della città. Così Umberto Saba può scrivere, insieme, "Trieste ha una scontrosa grazia. Se piace -è come un ragazzaccio aspro e vorace- con gli occhi azzurri e mani troppo grandi -per regalare un fiore ... (Trieste); "...sono tutte creature della vita -e del dolore ..." (Città vecchia); "... le lavoranti scontano la pena - della vita ... Questa verde contrada suburbana -che perde di per di del suo colore - che è sempre più città, meno campagna ..." (Tre vie).

Anche Cesare Pavese vede la sua città -Torino- in due modi diversi: "Quest'è il giorno che salgono le nebbie dal fiume -nella bella città in mezzo a prati e colline -e la sfumano come un ricordo ..." (Paesaggio VI); "...i riflessi -dell'asfalto sui corsi che si aprono lucidi al vento - Ogni rado passante ha una faccia e una storia ..." (Due sigarette); "...ricorda vetrine specchianti -e persone che passano e non guardano in faccia ..." (Gente che non capisce); "... i lavori cominciano all'alba. Ma noi cominciamo -un po' prima dell'alba a incontrare noi stessi - nella gente che va per la strada. Ciascuno ricorda -di esser solo e aver sonno ... La città ci permette di alzare la testa ... e sa bene che poi la chiniamo".

Altri poeti infine vedono soltanto il disagio dell'uomo -piccole vite in luoghi anonimi; l'isolamento, l'estraneità persino a se stessi: la città distrugge anche i sogni.

"... E me ne andavo pei quartieri -dov'è impronta del denaro corrente, affissioni-teatri di varietà, il dondolante passo- delle donne vendibili, le acri adolescenti -già toccate ...". (Riccardo Bacchelli, In città)

"La città di domenica -sul tardi - ... a chi va nel crepaccio di una via -tagliata netta tra le banche arriva -dolce fino allo spasimo l'umano -appiattito nelle sue chiaviche e nei suoi ammezzati- ... uno, la fronte sull'asfalto, muore -tra poca gente stranita- che indugia e si fa attorno all'infortunio..." (Mario Luzi, Vita fedele alla vita).

"In questa città c'è pure la macchina -che stritola i sogni: con un gettone -vivo, un piccolo disco di dolore -sei subito di là, su questa terra -ignoto in mezzo a ombre deliranti -su alghe di fosforo funghi di fumo: -una giostra di mostri -che gira su conchiglie -che si spezzano putride sonando. E' in un bar d'angolo laggiù alla svolta -dei platani, qui nella mia metropoli -o altrove. Su, già scatta la manopola (Salvatore Quasimodo, In questa città).

Città come metafora, città disumanizzante. Ma c'è un altro modo di guardarla: nei suoi edifici del passato la città testimonia una tradizione di civiltà e di cultura. Rivisitando questi edifici l'uomo di oggi potrà non sentirsi un isolato ma appartenente a una "gente" la cui eredità è passata da una generazione all'altra, che egli stesso dovrà a sua volta trasmettere.

Entrando in una chiesa antica potrà pensare: "... uomini come me -diverso solo il vestito -la foggia dei capelli- hanno sostato in questo buio fresco- Dopo di me altri verranno- se l'umanità non cede -all'istinto di morte -Altri occhi avidi a guardare- altre mani trepide a sfiorare- questi muri ...". □

ELETTRA BEDON: Nata a Padova, vive a Montréal da quattro anni. In Italia ha pubblicato alcune opere di narrativa.

CINÉMA

Le Cinéma italien en transe

ANNA GURAL-MIGDAL



LE CINÉMA ITALIEN des années 80 a été dominé par le thème urbain : que ce soit les nouveaux auteurs comiques, le groupe milanais *Indigena* ou les jeunes cinéastes de *Cut*, tous ont mis en image leur paysage culturel en racontant l'aventure et la dérive métropolitaines. Corps dans la ville et corps de la ville perçus comme dynamisme, mutation, marginalisation ou comme mémoire du passé et présage du futur.

Présentement le cinéma italien cherche, dans une pratique disséminée et expérimentatrice, de nouvelles voies productives mais aussi des styles différents. C'est dans cette atmosphère que sont nés récemment des groupes de travail comme *El*, sous la conduite de Ettore Scola et *Ipotesi Cinéma* dirigé par Ermanno Olmi.

Nous faisons le point avec Jean Gili sur l'état actuel et les nouvelles tendances de ce septième art italien qu'on se plaint de voir à l'agonie. Historien du cinéma, Jean Gili enseigne à l'Université de Nice et est l'auteur de nombreux ouvrages sur le cinéma italien.

Une balkanisation du cinéma

Dans la crise d'identité qui secoue le cinéma en Italie, la tendance actuelle est un peu à l'autarcie. D'où l'apparition de toute une série d'initiatives locales et indépendantes comme celles de Turin et surtout de Padoue qui a donné lieu au tournage de *Polar*, un film en noir et blanc révélant l'incontestable talent de ses auteurs, Gerardo Fontana et Maurizio Targhetta. Bien que son titre soit une référence affectueuse à un genre français, *Polar* n'a pas la présomption de retrouver le film noir classique, mais plutôt de révéler le côté obscur de la vie contemporaine qui baigne dans toutes sortes de climats glaciaux et d'atmosphères malades empoisonnant nos sentiments. Cependant, il ne faut pas que ces cinéastes fassent la même erreur que ceux du groupe *Indigena* de Milan, qui ont préféré tourner avec une finalité plus télévisuelle — c'est-à-dire vingt-cinq images/ seconde — que cinématographique. D'une durée de cinquante minutes, les films des jeunes Milanais ont amorti les coûts de fabrication, non par des sorties en salle mais par des ventes aux télévisions. Conséquence : les cinéastes d'*Indigena* travaillent avec des moyens de production précaires et mouvants qui les empêchent de s'affirmer en tant que réalisateurs de cinéma. La preuve c'est qu'ils ne font plus grand chose depuis 1985.

Dans cette balkanisation actuelle du cinéma italien, les expériences les plus originales sont celles d'Olmi et de Scola. Olmi a créé dans le nord de l'Italie, à Bassano Del Grappa, une sorte d'école qui s'appelle *Ipotesi Cinéma* où se réunissent pour y passer un certain nombre de mois, de jeunes auteurs. Ils élaborent en commun des scénarios et réalisent des courts métrages, supervisés par Olmi et financés par la RAI qui, en plus, accepte de les diffuser à la télévision à une heure tardive. Donc pour eux, la télévision n'est pas une finalité mais une forme d'entraînement avec évidemment comme but ultime, celui d'arriver au tournage d'un long métrage. Scola, lui, a créé avec son décorateur, Luciano Ricieri, un atelier, le studio *El*. Un peu comme cela se faisait à la Renaissance, où les élèves travaillaient à la réalisation d'un diptyque sous la férule de leur maître, le cinéaste s'est entouré de jeunes qui écrivent des scénarios et participent à la préparation de ses films. Grâce à la RAI, une série de six films de fiction, *Piazza Navona*, a été réalisée par six élèves de cet atelier. Si Scola a trouvé les financements en convainquant des fonctionnaires davantage préoccupés par les délicats équilibres politiques que par la promotion de fims intéressants et originaux, c'est qu'il a fait figure de véritable producteur. Cela tend à montrer qu'une des clés du problème se situe au niveau de la production. Ce qui fait actuellement défaut en Italie, c'est ce genre de producteur qui ne s'occuperait pas seulement de rentabilité immédiate, mais ferait aussi certains choix esthétiques, assurerait la cohésion entre le travail des différents artisans du cinéma, manifesterait son flair et son génie en favorisant des collaborations fructueuses. C'est un peu ça qu'a essayé de faire Moretti en créant sa propre maison de production, la *Sacher Films*, dont l'objectif est de produire quatre films par an. Je crois qu'il est bien parti avec Mazzacurati, un cinéaste de Padoue, dont il a financé *Notte Italiana*, sans doute *l'Opera prima* la plus intéressante qu'il m'ait été donné de voir cette année. Voilà un bon exemple de long métrage tourné en 16 mm qui s'inscrit dans la tradition des films-enquêtes où la recherche de la vérité est d'abord là pour éclairer les zones troubles de l'affaire étudiée afin de démontrer la corruption qui se cache derrière elle.

Une crise de la créativité

On explique l'essoufflement du cinéma italien en mettant de l'avant des causes extérieures — omniprésence de la télévision, dissolution de la figure du producteur, législation inadaptée — mais je me demande si toutes ces explications, par ailleurs fort justes, ne masquent pas une crise de la créativité. L'histoire de l'art est remplie d'exemples montrant qu'à certaines époques il y a une floraison de talents et qu'à d'autres, au contraire, il y a des phases de déclin. Par exemple, la Renaissance en Italie ou le 17ième siècle en Hollande ont été des périodes d'épanouissement exceptionnel de la créativité picturale, qui n'auront peut-être plus jamais d'équivalents. J'aurais tendance à penser qu'actuellement, il y a coïncidence entre la crise structurelle du septième art et le manque d'imagination des cinéastes, lié à une difficulté de représenter la réalité. Cette question de la mise en scène du réel par la fiction fait d'ailleurs l'objet du dernier film de Salvatore Piscicelli, *Regina*, qui illustre son propos en racontant l'histoire d'une actrice aux prises avec sa propre image, son narcissisme. Alors que ce film affirme ouvertement sa rupture d'avec le réel par des choix esthétiques spécifiques, celui de Giuseppe Bertolucci, *Il Perché e il Percome*, suit la démarche inverse pour retourner, à travers le documentaire au naturalisme ambiant en filmant une communauté thérapeutique regroupant médecins et toxicomanes. D'un côté les cinéastes tâtonnent dans l'obscurité, de l'autre, ils se reposent sur les fleurons du cinéma italien qui en est un de grande tradition, en se disant qu'après tout c'est le système qui est malade, et cela par refus d'admettre un vide créatif qui sévit depuis le début des années 80. S'il existait vraiment de grands réalisateurs méconnus, ils tourneraient comme Moretti, en super 8 pour faire éclater les verrous des structures de production !

L'expression de la qualité italienne

Selon moi, la preuve qu'un bon cinéaste reste un bon cinéaste — même en 16mm — c'est que beaucoup de films qui misent actuellement sur la seule qualité technique ou esthétique, se cassent le nez, la splendeur des images n'arrivant pas à camoufler la vacuité du propos. Ce que je reproche justement à un film comme *Gli Occhiali d'oro*, c'est d'être l'expression de la qualité italienne au même titre qu'il y a eu en France dans les années 50, la fameuse qualité française contre laquelle se sont insurgés les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague. En ce moment, la mode est aux directeurs de la photographie tels que Rotunno, Nanuzzi, Stora, De Santis ou De Palma dont on peut d'ailleurs voir le travail dans les deux derniers films de Woody Allen. C'est vrai que cette réputation qui dépasse les frontières de la Péninsule est à la hauteur de leur talent, qu'elle s'inscrit dans une espèce de pérennité des traditions artistiques et artisanales en Italie. Et c'est justement encore plus attristant de voir qu'un tel potentiel puisse devenir une fin en soi.

Pour *Gli Occhiali d'oro*, Montaldo a fait appel à Armando Nanuzzi qui certes a fait un travail parfaitement léché mais n'arrive pas à dissimuler la pauvreté d'une mise en scène illustrative inapte à recréer l'œuvre de l'intérieur. L'adaptation de ce roman de Bassani devait être au départ faite par Zurlini et Medioli, l'habituel scénariste des derniers films de Visconti. Finalement, c'est à Badalucco qu'on a confié le scénario et la faiblesse du résultat montre que si l'on ne « scénarise » pas adéquatement un sujet fort bon au départ, le résultat ne peut être que décevant. Qu'est-ce qui faisait la force d'œuvres aussi peu peaufinées que les films néo-réalistes ? D'habiles scénarios profondément ancrés dans la réalité sociale et une mise en scène rigoureuse et dépouillée.

La difficulté de représenter la réalité

Cette représentation de la réalité dont je parle et qui a contribué au brio des comédies à l'italienne, est en crise depuis l'expérience traumatisante du terrorisme, parce qu'à cause de ce phénomène, les outils que s'étaient forgés les cinéastes italiens pour cerner la réalité sociale et politique de leur pays se sont révélés insuffisants. On ne sait plus très bien comment décrire et décrier une société flottante et mouvante, d'autant plus que c'en est fini des Age et Scarpelli des années 60 et des Pasolini et Petri des années 70. Petri et Pasolini sont selon moi, les deux artistes et intellectuels dont l'absence se fait le plus lourdement sentir dans le cinéma italien, parce qu'ils étaient persuadés que l'art pouvait changer la réalité par la mise en action d'un processus global de prise de conscience et de libération. J'ai l'impression que s'il y a une reprise possible d'un discours sur la réalité et sur l'évolution de la société italienne, ce discours sera d'abord moral et, à cet égard, le dernier film de Nanni Moretti, *La messa è finita*, est assez révélateur car l'homme n'y est plus confronté à une collectivité mais à l'individu aux prises avec ses choix. J'espère que cette approche va permettre à d'autres cinéastes dont il assure la relève, d'accéder petit à petit à un discours plus idéologique.

Comme on ne sait plus interpréter le présent, on trouve des faux-fuyants. Ettore Scola dans *La Famiglia* et Pupi Avati dans *Festa di laurea* cherchent refuge dans l'illusion d'un passé nostalgique et paralysant. Fellini dans *Intervista* montre le monde de la publicité et de la vidéo en train de supplanter celui du septième art, les Taviani dans *Good Morning Babylonia* partent sur les traces des émigrés italiens vers la Babylone du cinéma et Bertolucci dans *L'ultimo imperatore*, évoque une

BOIS GRAVÉ D'ÉMILE BERNARD

page d'histoire de la Chine. Beaucoup de réalisateurs se cachent derrière des romans ou des œuvres d'opéra qu'ils adaptent avec plus ou moins de bonheur. C'est le cas de Bellocchio, avec *Il diavolo al corpo*, de Rosi d'abord avec *Carmen* puis avec le navrant *Cronaca di una morte annunciata* et de Comencini dont *La Storia* relève davantage de la série télévisée. Certains cinéastes, comme Giuseppe Bertolucci dont le prochain film sera une comédie, croient que celle-ci est encore aujourd'hui une solution pour résoudre cette crise du langage et exister comme auteur. Mais lorsque la comédie est une forme vide dont la portée sociale est inexistante, elle demeure un genre mineur. Si Moretti est encore là, c'est qu'il a su dépasser intelligemment les limites de son groupuscule pour élargir l'enjeu de sa critique à l'ensemble de la société. Beaucoup de cinéastes comiques comme Nichetti Troisi ou Nuti, dont *l'opera prima* était prometteuse, ont déçu les attentes du public ou de la critique. Pris dans l'engrenage des exigences commerciales, Nuti enchaîne films sur films, Nichetti — à qui l'on doit l'excellent *Ratataplan* avec ce personnage de clown naïf exprimant l'hystérie de la ville, l'absurdité de notre civilisation technologique et la cruauté des rapports sociaux — s'apprête à tourner un court métrage parce qu'il n'arrive pas à réunir les fonds pour faire un long métrage. Troisi, dont le talent était d'avoir su renouveler le comique tout en gardant ses racines issues de la tradition mimique napolitaine, n'a malheureusement pas su orienter l'évolution de son personnage puisqu'il l'a fait déboucher sur l'apathie et l'abnégation du monde extérieur. Benigni et lui se sont mutuellement mis en scène dans une comédie sinistre et abracadabrante, *Ci rimane da piangere* où les héros remontent le cours du temps pour rencontrer Leonardo Da Vinci, comédie que les Italiens ont cependant beaucoup appréciée. Est-ce que ces gens-là sont la relève de la comédie et du cinéma italien en général ? Je ne le crois pas. Ces cinéastes sont piégés par le succès de leur premier film, ils se produisent beaucoup, en particulier à la télé, où ils brûlent leur image et leur talent. Les seuls nouveaux auteurs comiques prometteurs sont, selon moi, Felice Farina dont le film *Sembra morto*, même s'il repose sur une vieille mécanique, est bien mené et bien joué en plus d'avoir un *look* contemporain et peut-être Bizzani avec *La seconda notte*, une œuvre d'une très grande beauté plastique où il y a une sorte de résurgence du calligraphisme.



C'est un peu la même chose qui se passe avec les cinéastes milanais — Bigoni, Rosa, Soldi, Soldini, Stella — dont le travail laissait présager d'heureuses promesses. On voit se réfléchir dans leurs films tous les médias des années 80, toutes ces formes d'expression et de communication qui agissent sur notre conscience pour provoquer ces espèces de frénésies ou d'états dépressifs identiques à ceux que nous éprouvons dans les villes. Le phénomène d'interconnection qui caractérise les médias est, pour ces auteurs, signe et explication du paysage culturel actuel. Mais je me demande si l'esthétique graphique de ce cinéma n'est pas un peu abusive et si elle ne répond pas à une mode milanaise. Leur cinéma est avant tout un cinéma urbain décrivant les dérives et les aventures des êtres dans les rues de la métropole, ce qui le rapproche davantage du cinéma allemand à la Wenders ou du cinéma indépendant américain que de la grande tradition du cinéma italien.

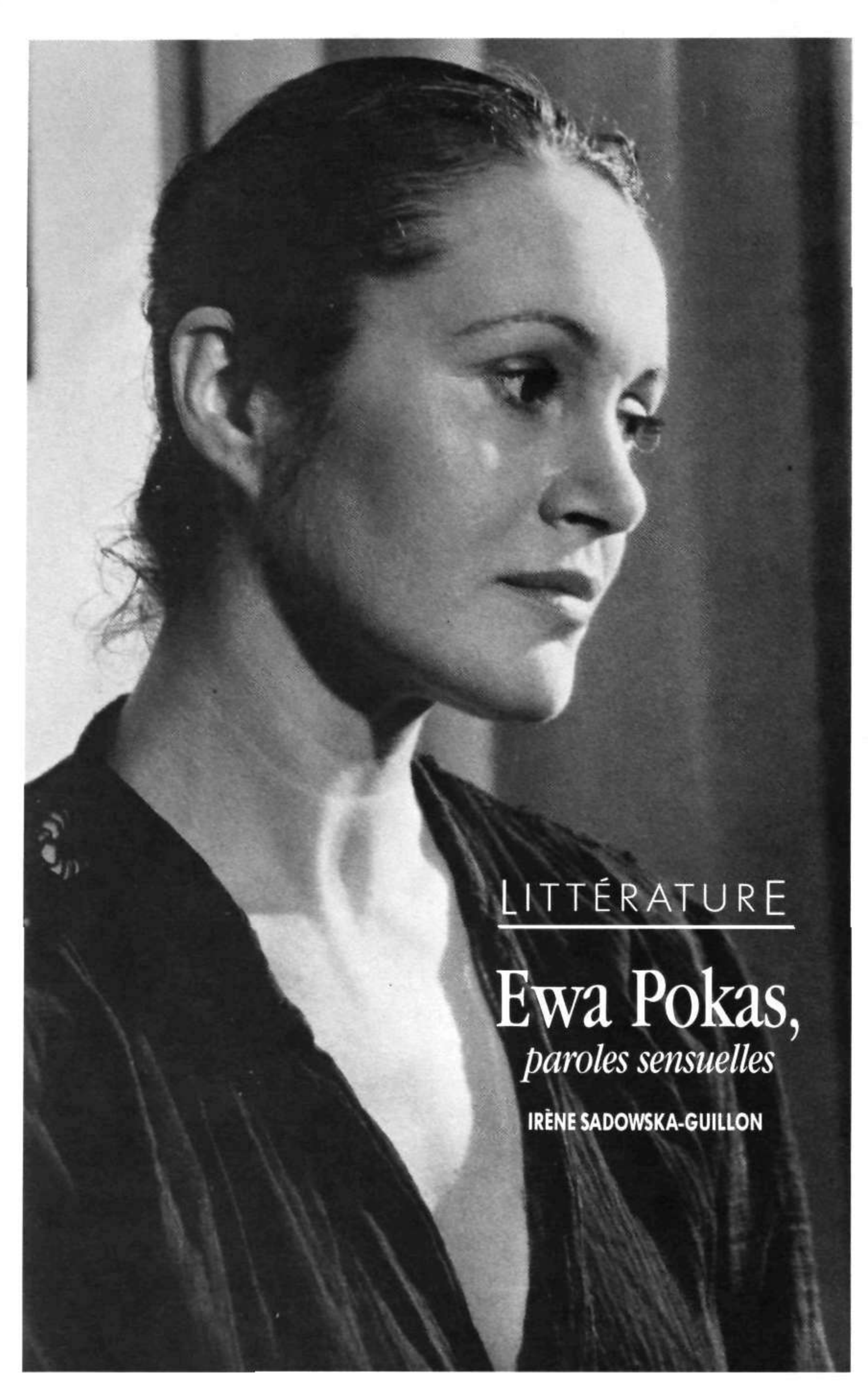
Perspectives d'avenir

Plusieurs prétendent que d'opter pour un type de cinéma international ou à tout le moins européen, est une solution à la crise. Pour moi, c'est la fausse solution par excellence. Je trouve regrettable que les Italiens se prêtent volontiers à de tels compromis et tournent des films en anglais pour en faciliter la distribution. Ce type de production dans lesquelles on rassemble les acteurs de différentes nationalités pour raconter des histoires improbables et sans saveur, sont peut-être rentables à court terme, en particulier pour la télévision ; mais à long terme, cela dénaturera le cinéma italien qui, il ne faut pas l'oublier, est un cinéma profondément ancré dans la tradition culturelle de l'Italie. Ce sera le retour des « téléphones blancs » !

Je crois que pour retrouver ses assises, le cinéma italien doit continuer à être enraciné à la fois dans le théâtre et dans la réalité. Le néoréalisme est bien loin et en même temps il est au cœur du problème car c'est la scène primaire du cinéma italien contemporain. Les empreintes du néo-réalisme, on les retrouve toujours, quitte à ce que ce soit des traces refoulées. Piscicelli, qui était dans le droit fil de l'expérience néo-réaliste avec *Immacolata et Concetta*, *Le occasionni di rosa* et *Blues métropolitano* — espèce de trilogie sur la vie napolitaine d'aujourd'hui — rentre dans le refoulé avec *Regina* où, étrangement il essaie de masquer ses origines culturelles. A cet égard, le film des Taviani, *Good morning Babylonia* est le meilleur film italien qu'il m'ait été donné de voir cette année parce qu'il baigne dans l'héritage néoréaliste tout en développant davantage le côté métaphorique de la représentation. Que dire des films réalisés dernièrement par les autres réalisateurs chevronnés si ce n'est qu'ils m'ont déçue non parce qu'ils sont véritablement mauvais mais parce qu'ils demeurent en retrait par rapport aux œuvres précédentes. Pour ce qui est des jeunes cinéastes — à l'exception de Moretti qui à l'heure actuelle porte le cinéma italien à bout de bras — peu de noms émergent parmi cette myriade de tentatives si ce n'est ceux de Farina, Mazzacurati et Bizzani.

Non, le cinéma italien n'est pas encore mort mais pour espérer le voir sortir du tunnel, il faut avoir une attitude un peu volontariste et retomber sur la fameuse formule de Gramsci reprise par les Taviani : « L'Optimisme de la volonté et le pessimisme de la raison ». □

ANNA GURAL-MIGDAL. D'origine polonaise, née à Fontainebleau, elle est spécialiste du cinéma et prépare un doctorat sur la métaphore. Elle est responsable de la chronique Cinéma à Vice Versa.



LITTÉRATURE

Ewa Pokas, *paroles sensuelles*

IRÈNE SADOWSKA-GUILLON

SEXE, DÉSIR, QUÊTE DU PÈRE, mère aimée et haïe, mémoire blessée, douloureuse et inconsolable solitude. Deux romans d'Ewa Pokas, comédienne polonaise, qui dérangent et tranchent dans le vif. Actrice très connue à Varsovie — elle a créé au théâtre entre autres Marie Stuart, Irina dans *Les Trois sœurs* de Tchekhov, Lulu de Wedeking, Polly dans *L'Opéra de Quat'sous* de Brecht et a tourné au cinéma avec des grands metteurs en scène polonais dont Kawalerowicz, Zanussi — Ewa Pokas a 33 ans quand elle rompt avec sa carrière de comédienne pour se vouer à la plume. C'est l'époque de *Solidarnosc*, puis de l'état de siège en Pologne. Ewa Pokas vient en France où elle vit pendant quelques années. Son premier roman, *La Danseuse de corde*, publié en France en 1984, au *Mercure de France*, révèle une écriture unique, extrême, à la fois intime et violente, onirique et sensuelle. A Paris ce roman étrange et bouleversant est tout de suite remarqué ; en Pologne, il enthousiasme l'avant-garde intellectuelle, dérange et scandalise les milieux officiels, gardiens de l'idéologie et de la morale établies. Aujourd'hui encore dans le milieu de l'édition officielle, la perplexité règne, on ne sait quelle attitude prendre à l'égard de cette écriture inclassable, irrévérencieuse, trop libre. Une des plus respectables revues littéraires polonaises hésite toujours à publier *Chaleur*, un texte inédit qui, traduit en français, vient d'être adapté pour la scène et créé par Catherine Anne en novembre dernier au théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis.

Au-delà de son évidente problématique freudienne avec l'axe Eros-Thanatos qui l'anime, l'écriture d'Ewa Pokas est un parcours dans le labyrinthe du désir, un voyage à l'intérieur d'un territoire étrange, mystérieux, auquel elle s'initie à travers les épreuves de ses avatars romanesques. Le titre de son premier roman, *La Danseuse de corde*, dit bien ce climat de parcours dans le vide sur sa propre trace. *Chaleur*, adapté pour le théâtre, est un cheminement onirique de la mémoire et de l'imaginaire. Un parcours somnambule dans un univers où la parole libératrice, enivrante, brûlante, vertigineuse, est à l'écoute du désir. Une parole charnelle, sensuelle, car l'écriture d'Ewa Pokas est éminemment théâtrale, plastique, directe et violente.

Face à l'impuissance et à l'illusion du langage et puisque les mots trahissent, Ewa Pokas cheville la parole au corps, au sexe. L'amour, l'érotisme, le sexe, sont ses repères concrets, vitaux. Et c'est peut-être cela qui surprend les lettres polonaises, cette voix nouvelle de femme qui revendique sa liberté totale d'être humain et refuse toute identification réductive y compris celle du sexe.

Vice Versa : A 33 ans, âge symbolique — référence christique et très présente dans vos récits —, vous épousez votre nouvelle foi : la littérature. Pourquoi cette soudaine reconversion ?

Ewa Pokas : J'en avais assez d'une part de la convention et de l'exigence du théâtre qui n'était pas ma véritable vocation et d'autre part j'avais envie d'être seule. Redémarrer à partir de moi-même. Tout s'est passé très vite. J'ai écrit *La Fête*, premier chapitre de mon livre, en une nuit. Au petit déjeuner tout était fini. Je n'ai quasiment rien retouché après. C'était comme une délivrance, une naissance, une confession.

V.V. : Avec la publication de *La Danseuse de corde* en 1982 en Pologne, vous entrez dans la « marginalité ». Vous devez affronter une double méfiance : en Pologne il n'est pas facile de s'affirmer en tant qu'écrivaine, étant femme et comédienne de surcroît. De plus, votre style très personnel n'est assimilable à aucun courant en vogue. Enfin vous êtes confrontée à l'hostilité et au rejet parce que vous osez vous attaquer aux valeurs sacro-saintes nationales et morales, les tourner en dérision et parler avec franchise de certains sujets qui restent tabous.

E.P. : Tout d'abord mon livre est sorti à un moment très difficile en Pologne en plein état de siège, en 1982. Les gens affrontaient alors d'autres problèmes, dans l'immédiat plus graves que ceux dont il est question dans mon roman. Tout de même mon livre n'est pas passé inaperçu. J'étais très connue en Pologne comme comédienne. Et en Pologne les comédiens ne se mêlent pas de littérature. Pourtant, ce premier livre n'a pas laissé indifférent. La critique était soit élogieuse, soit franchement hostile. Mais elle n'a jamais mis en question la qualité de l'écriture et a parlé uniquement du sujet. On a été choqué qu'une femme puisse l'aborder de cette façon-là. Parmi les lecteurs j'ai eu aussi tout de suite des enthousiastes et des ennemis. Les femmes surtout ont crié au scandale et ont détesté le livre. On m'a reproché de profaner la tombe de mon père, de salir ma famille, de fouiller avec un plaisir pervers dans le passé pour y chercher la honte. On m'a même accusé d'immoralité, de complexe du sexe(!), de masochisme et de haine. Tandis qu'en France on a tout de suite bien vu que le seul et unique sujet du livre était l'amour. Peut-être les mentalités profondes polonaises et françaises sont-elles au fond très différentes ? Peut-être que mon écriture et mon imagination sont plus accessibles à la sensibilité française que polonaise ? Je crois que ce sont cette fausse pudeur et cette morale très rigide, propres à la fois au catholicisme et au communisme qui empêchent les gens en Pologne de voir et de parler de certaines choses comme la mort, l'amour, le sexe, le désir, le plaisir, le luxe, la réussite personnelle ...etc, d'une façon naturelle, libre. C'est pour cette raison précise que mon récit *Chaleur*, adapté et joué au théâtre en France, a du mal à se faire publier en Pologne.

V.V. : Il y a dans *La Danseuse de corde* une très forte inscription autobiographique avec des références à la structure familiale et aux événements essentiels de votre enfance. La figure du père domine votre livre.

E.P. : Quand on écrit son premier livre on donne souvent l'impression de régler des comptes avec le passé. Ce n'était pas mon intention. Mais si ce roman est très important pour moi, c'est parce qu'à travers ce livre j'ai parlé avec mon père. Sa mort dans un accident de travail — j'avais alors sept ans — m'a marquée terriblement. Pas seulement en tant que perte d'un être cher, du père, mais en tant qu'expérience de la mort, de la disparition, de l'absence.

V.V. : Il y a chez vous une fascination pour la mort. Vous en avez fait un élément positif, l'absence est devenue une présence permanente.

E.P. : A partir de la mort de mon père j'ai appris à la vivre naturellement, tous les jours. Je l'ai assimilée totalement dans ma vie. C'est pourquoi, sans doute, je n'ai jamais eu peur de la mort. Cela peut paraître paradoxal mais la mort est pour moi, pour mon écriture, un élément absolument vital. Si je ne cherche surtout pas à régler un compte avec la mort de mon père, ce n'est pas par une complaisance morbide. Elle n'est pas pour moi un problème ou un blocage qu'il faut dépasser. Je ne la vis pas en terme de deuil, de perte ou de manque mais au contraire d'une présence beaucoup plus forte encore que si elle était réelle.

V.V. : *Je savais que désormais je serai toujours seule* : cela résonne dans votre roman comme un crédo. Plus, vous tenez à préserver votre solitude à tout prix comme un lieu de ressourcement mais aussi inaccessible à l'amour : *je dois partager avec moi-même la solitude dont tu cherches avec une telle énergie à me couper*, dites-vous. La solitude, tout comme la mort, est-ce aussi pour vous un élément positif, vital ?

E.P. : La solitude n'est ni un mirage ni une maladie, c'est un fait concret, physique. La chose la plus tragique est pour moi le moment où une personne dit à une autre : *je ne peux pas t'aider*. C'est cela la solitude ; l'abandon le plus complet, total. En même temps c'est ce qui vous oblige à prendre vous- même, toute seule, la responsabilité de vos choix, de vos actes. Pour moi cette absence d'appuis, de conseils et de points de repère a toujours été très stimulante. On se retrouve alors dans une situation qui n'a pas de semblable, unique, comme dans un vide absolu on est suspendu à son propre courage et à son intuition. C'est là l'angoisse et c'est là la vraie vie.

V.V. : Votre façon de créer les images, très rapide, comme des prises de vue, comme des séquences, votre rapport au temps dans le récit, la circulation constante entre le présent et le passé, saisi comme par des flash-backs, ne sont-ils pas influencés par votre expérience du cinéma ?

E.P. : Je ne crois pas qu'il y ait de réels rapports entre mon écriture et mon travail au cinéma ou même au théâtre. Ma façon d'écrire — ponctuelle, syncopée, composée — correspond par contre à ma conscience très forte de la fragmentarité de notre vision et de notre perception des choses et, sur le plan personnel, à la faculté que j'ai de voir ce que j'ai envie de voir et de me couper entièrement des choses que je n'aime pas, que je ne comprends pas et dont je n'ai pas besoin. Mes romans sont composés de chapitres-séquences. Curieusement il y en a toujours sept. Chacune de ces parties présente un point de vue différent et obéit à son propre mécanisme. Il s'agit là d'actions différentes, simultanées, reliées entre elles par les personnages et les thèmes et non pas par une continuité linéaire de l'action. J'écris toutes ces parties en même temps ce qui fait qu'elles dialoguent entre elles, se nourrissent réciproquement, s'interpellent en formant toutes un réseau problématique plutôt qu'une histoire. C'est un peu le principe de la fugue, composée de plusieurs voix, chacune ayant son développement propre, distinct des autres et qui néanmoins forment toutes ensemble une mélodie.

V.V. : *Chaleur* pourtant est un récit autonome. Sa théâtralité, le dialogue entre le réel et le rêve, le présent et le passé, est-ce une façon de reprendre la formule du roman ?

E.P. : Ce texte, qui est une sorte de parcours mais non linéaire a été au départ conçu comme un des chapitres de *La danseuse de corde*. Il s'y rattache et en même temps il le dépasse. Au fond, il m'apparaît aujourd'hui comme une sorte de point, d'aboutissement de la réflexion sur la présence de l'amour dans la vie.

V.V. : Parmi les signes qui apparaissent fréquemment chez vous, beaucoup ont une connotation psychanalytique, freudienne.

E.P. : Qu'on le veuille ou non notre conscience est formée, entre autres, par le freudisme. A partir de là nous pouvons volontairement le rejeter ou au contraire lui faire foi. Personnellement je ne cherche à expliquer ni la réalité ni l'homme et son comportement à travers un système de pensée ou une doctrine même si elle a toutes les apparences d'une science. Je ne supporterais pas que quelqu'un tente de passer mes propres faits et gestes par une grille de symboles, aussi savante qu'elle puisse être.

V.V. : L'écriture donc, si intimes soient les matériaux dont elle se sert et si profondes soient les couches qu'elle explore, n'est pas pour vous un acte d'auto-analyse ni un processus d'auto-connaissance ?

E.P. : Non, je crois qu'à travers l'écriture on n'éclaircit rien, on ne démêle pas, mais au contraire, on mystifie. On invente la vie, sa vie. L'art c'est une sorte de jeu du mensonge et de la vérité.

V.V. : Il y a dans votre roman autant que dans *Chaleur* une affirmation obstinée de l'amour. Votre écriture est à l'écoute d'un dialogue intime, fait d'attente, de silence, de séduction, entre l'homme et la femme. Vous affirmez votre foi en l'amour véritable et dans le couple, au moment où la mode est à l'union libre, passagère... réduite à sa plus simple expression : l'érotisme. Et les hommes, qui en parle ? Moi, cela m'intéresse.

E.P. : La bataille de la libération des femmes gagnée, on n'a pas pensé à reconstruire le couple sur des nouvelles bases. Ni les rapports, ni les attitudes entre les hommes et les femmes n'ont changé au fond. A un moment, la littérature s'est faite l'écho de la lutte des femmes, c'était utile et nécessaire. Depuis que la femme s'est affirmée et que sa situation sociale semble réglée, nous vivons l'ère du féminisme triomphant qui tue le couple et l'amour dont la condition sine qua non est la réciprocité. Depuis quelques années la littérature regorge de portraits de femmes. Dans mon prochain roman je travaille un plaidoyer pour la réconciliation entre les hommes et les femmes. Il est grand temps aujourd'hui que les parties opposées quittent leurs positions extrêmes pour en arriver enfin au terme moyen, au couple.

V.V. : Vous êtes une des premières femmes dans les lettres polonaises à parler de l'érotisme et de la sexualité, naturellement, sans complexe.

E.P. : Dans mon écriture, mon rapport au sexe est exactement le même que dans la vie. Personnellement, je le conçois en termes de conflit, de lutte, d'affrontement. La vie nous a donné l'amour ; elle nous a appris à souffrir. L'amour chez moi n'est pas un sujet mais le langage. Il n'est pas asexué. Je crois que le sexe est la chose la plus importante et sans cesse présente dans la vie de l'homme. Il n'y a pas de beauté sans sexe. Si quelque chose me parle c'est toujours à travers le sexe. J'écris avec mon corps. □

IRÈNE SADOWSKA-GUILLON : Polonaise, vivant à Paris, elle collabore à de nombreuses revues dont *Acteurs*, *L'Avant-Scène* et *Art Press*. Elle est spécialiste du théâtre de Gombrowicz.

MUSIQUE

Autour d'un Ring

CHRISTIAN ROY

Der Ring des Niebelungen.
Festival scénique en un prologue et trois journées.
Poème et musique de Richard Wagner.
Mise en scène de Daniel Mesguich.
Décors et costumes de Louis Bercut.
Dramaturgie de Michel Vittoz et Philippe Noël.
Orchestre Philharmonique de Nice sous la direction de Bérislav Klobucar.
Chœurs de l'Opéra de Nice sous *la direction de Frank Meiswinkel.*
Principaux interprètes : James Johnson, Tom Fox, Graham Clark, Gabor Andrasy, Gerd Brenneis, Carol Yahr, Ortrun Wenkel, Katarina Ikonomou, Anne Evans.
Coproduction de l'Opéra de Nice et du Théâtre des Champs-Elysées.

Il y a eu un *Ring* marxiste : celui de Patrice Chéreau à Bayreuth de 1976 à 1980 pour le centenaire de la tétralogie de *L'Anneau du Niebelung* de Richard Wagner. Il y a maintenant un *Ring* post-structuraliste : celui que Daniel Mesguich, jeune directeur du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, vient de produire pour l'Opéra de Nice, où il a eu sa première le 8 mars, avant d'être présenté au Théâtre des Champs-Elysées à partir du 6 avril (premier *Ring* complet à être présenté à Paris depuis 1956). Ce nouveau *Ring* a été acceuilli par des huées frénétiques, comme en son temps, celui de Chéreau, dont il a de quoi donner la nostalgie aux wagnériens les plus puristes. La presse de Nice, sans doute terrorisée à l'idée de ne pas être dans le coup, s'est empressée d'y voir « le signe qu'il se passe quelque chose de grand ». L'une et l'autre réactions tiennent du réflexe conditionné ; elles contiennent pourtant chacune leur part de vérité sur cet irritant mélange de cabotinage et de traits de génie.

Mesguich a fait table rase de toute fidélité tant à la lettre qu'à l'esprit du chef-d'œuvre de Wagner, le prenant comme simple prétexte d'un exercice de déconstruction, de démystification du mythe traqué dans son dernier refuge : l'opéra. Il tient à faire *échapper le public à la fascination* du mythe wagnérien ; aussi nous rappelle-t-il à chaque instant que nous sommes à l'opéra, dont il fait le sujet de cet opéra. Tout s'y passe en effet parmi des fragments de l'Opéra de Nice reproduits sur scène, et le drame résulte des tractations d'un Wotan, directeur d'opéra classique avec des géants représentant le contraire de l'opéra : nomadisme et frivolité, le cirque. Ils sont donc habillés en clowns et escortés à chacune de leurs apparitions d'un cortège de saltimbanques et d'équilibristes, d'une roulotte et même d'un éléphant... Quant aux dieux et aux héros, vêtus à la mode du début du siècle, trimbalant des valises dans tous leurs déplacements, ils semblent être sortis par mégarde de *Mort à Venise* ou d'*A la Recherche du temps perdu*.

Ring proustien ? D'une certaine manière et c'est un de ses charmes parmi maints motifs d'agacement. Car il s'agit aussi d'une plongée dans l'univers intérieur de la psyché bourgeoise, et de même que Proust se « rendait compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte ne s'éloignant que pour revenir » (*La Prisonnière*), on peut songer à tout ce qu'a de réel l'œuvre de Proust en voyant errer dans ce théâtre de la mémoire les nombreux doubles muets que Mesguich adjoint aux personnages pour en montrer les diverses virtualités. Tour à tour, à préfigurations, résonances et souvenirs, agissant en contrepoint des chanteurs, ils constituent de véritables *leitmotive* scéniques.

Cette extension intégrale à la scène de la principale innovation musicale de Wagner est tout à fait dans l'esprit de « l'œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*) que celui-ci cherchait à réaliser. L'ennui, c'est que Mesguich lui-même, *épris de fragmentation* et « d'ouverture », est absolument réfractaire à cet esprit. Aussi s'acharne-t-il à faire accomplir aux personnages des gestes saugrenus ou incohérents sans rapport avec ce qui est chanté. De même des indications scéniques dont il s'ingénie à prendre le contre-pied, ne lésinant pas sur les effets spéciaux (généralement très réussis), il fait surgir des flammèches des endroits les plus inattendus à des moments tout aussi arbitraires, et se contente de vagues fumerolles -ou de rien du tout- là où l'action exige un mur de flammes. Pour lui, il ne s'agit jamais que de « décevoir l'attente » -pour reprendre une expression barthésienne-(1). Ce qui le pousse à ruiner les parties les plus humainement engageantes du drame, tel le coup de foudre des jumeaux Siegmund et Sieglinde dans *La Walkyrie*. Dans d'autres plus fantaisistes par contre, comme *Siegfried*, il laisse libre cours aux possibilités poétiques de son approche fondée sur les *leitmotive* scéniques, personnages, objets ou décors (technique d'ailleurs utilisée depuis longtemps au cinéma par Hans Jürgen Syberberg, un authentique wagnérien), et atteint là des sommets insurpassés par des metteurs en scène plus classiques, parmi lesquels il faut maintenant ranger Chéreau.

Le Ring de Mesguich : Heidegger derrière Barthes

Celui-ci fait bien figure de moderne un peu ringard avec le schéma linéaire marxiste de lutte des classes qu'il impose à son *Ring*, recoupant d'ailleurs sans s'en douter la conception cyclique traditionnelle de la régression des castes inhérente au fond mythique dont Wagner tira son œuvre. Mesguich quant à lui nous a donné le premier *Ring* post-moderne, se déroulant dans un temps télescopique et noueux, celui d'un *système de représentation cherchant* en vain à pallier les failles de sa cohérence. Il élucide ainsi la critique wagnérienne (s'appuyant sur le Bouddha et Schopenhauer) de la métaphysique occidentale comme projet nihiliste de domination. Mais c'est peut-être encore en passant outre au propos avoué de son concepteur qu'on mesurera le mieux la portée de ce nouveau *Ring* -car si par celui de Chéreau on pouvait rejoindre Guénon par-delà Marx, on peut ici retrouver Heidegger derrière Barthes, et ce, toujours en Wagner.

En effet, c'est Wotan, roi des dieux, qui met en branle l'histoire comme compétition pour la puissance quand, lassé de l'amour conjugal, il lui préfère le plaisir de soumettre le monde par des contrats gravés sur sa lance (taillée à même le frêne du monde, qui se meurt depuis) ; il enferme la réalité dans un code étayant son pouvoir, un langage articulé brisant l'harmonie pré-verbale évoquée par le chant des filles du Rhin. En termes taoïstes, il quitte la Voie pour se cantonner dans la vertu, instituée en justice, exercée par la force. Dieu se réduit à l'être et l'être à un même auquel se ramène l'autre dans une mise en perspective de l'ensemble du réel, qui finit par en perdre toute substance propre. Si les dieux peuvent quitter le théâtre aux trois quarts engloutis dans la scène (l'Opéra de Nice lui-même !) que Mesguich leur assigne comme point d'ancrage scénique dans *L'Or du Rhin*, c'est que la voûte céleste devient selon lui leur forteresse, le Walhalla. Tout l'être se confond dès lors avec le théâtre, celui qu'on a vu en train de couler à pic et dont l'intérieur en état de délabrement croissant fournira le décor des deux journées consacrées au drame de l'identité humaine en gestation au sein du paradigme ruiné de la puissance divine.

Le système de représentation auquel celle-ci présidait encore en sous-main en la personne de Wotan voyageant incognito de par le monde, s'écroule enfin au troisième acte de Siegfried, quand le héros suscité par le dieu afin de lui succéder brise sa lance en combat singulier. L'envers du décor semi-circulaire figurant le rocher entouré de feu ou Brünnhilde endormie (hypostase de la volonté divine) attend Siegfried, est soudain ouvert et déployé par des machinistes qui sommeillaient adossés sur sa base. Son envers retourné, le décor se révèle comme une reproduction en trompe-l'œil du théâtre à l'italienne où les hommes s'agitaient en vain dans *La Walkyrie* pour échapper au système de représentation (théâtrale !) imposé par les dieux. Alors même que Siegfried accède au sens de son identité et apprend la peur en découvrant l'autre en la personne de la Femme -Brünnhilde-, le décor de cette scène si émouvante nous en révèle la futilité et la rend d'autant plus poignante : le paradigme humaniste n'est rien d'autre qu'une pâle copie du paradigme déiste dont le moi occidental croyait par lui pouvoir se libérer. On a rarement mieux dépeint l'avènement de la modernité.

Encore plus puissante est l'évocation de la condition post-moderne dans *Le Crépuscule des Dieux*. Durant le prologue, les personnages wagnériens stéréotypés (Walkyries à casques ailés, nains, etc.) qui, pour Mesguich, figurent l'opéra dans l'opéra, défilent d'un bout à l'autre de la scène en donnant chacun au passage un tour au moulin avec lequel les Nornes tissent le fil de l'histoire qui soudain se rompt, marquant la fin de celle-ci ; la force centrifuge emporte soudain à la dérive les personnages inconsistants dont la procession reprendra cependant au premier acte. Leurs silhouettes s'y dessinent au fond d'un décor de segments de temple antique, déposés et suspendus sans dessus dessous. Parsemés parmi ces tronçons désarticulés de l'édifice de la raison humaniste, des modèles réduits de tailles variées de tous les décors précédents signalent le reflux dans le *maelstrom* d'une objectivation sans règle des divers modes d'objectivation par lesquels est passée la métaphysique occidentale à travers l'histoire -étrange *flotsam* intellectuel s'amoncelant sur son rivage. Ces précieux vestiges d'un auguste naufrage se retrouvent même conservés sous verre dans la dernière scène, comme dans un musée - objectivation objectivée. Ils encombrent la scène au même titre que tous les acteurs et figurants du drame, qui l'envahissent alors pour le monologue final de Brünnhilde, raconté devant un gros livre ouvert entre les pages duquel périt, écrasé, après quelques spasmes, le double adolescent de Siegfried. Ressemblant à Tintin, c'était le personnage le plus attachant de ce Ring, qui était à la fois son rêve et son *Bildungsroman*.

Puis tous se retirent avec les accessoires et les décors même, que les machinistes viennent chercher dans le rougeoiement qui baigne la croissante ouverture de la scène pendant le *finale* : l'incendie du Walhalla et la submersion de toutes choses dans le flot lustral du Rhin, qui retrouve enfin l'or dérobé à ses filles par Alberich, le *Nibelung* (contrepartie chthonienne de Wotan, ayant ainsi déchaîné la malédiction du pouvoir au début de l'histoire). Le motif de la rédemption par l'amour qui retentit alors dans toute sa splendeur laisse-t-il espérer quelqu'heureuse résolution des contradictions de ce monde déchu ? Mesguich n'en veut rien entendre : il aime mieux laisser Alberich arpenter la scène vide en fumant une cigarette, comme pour savourer son triomphe, n'attendant qu'un nouveau Wotan pour que soit relancé le cycle infernal de la volonté de puissance. Peu lui importe si Wagner avait voulu désigner la possibilité de l'extinction finale de cette volonté frénétique et aveugle s'extériorisant en représentations trompeuses - notion schopenhauerienne qui d'ailleurs n'est peut-être pas si éloignée de celle lacanienne d'un sujet de l'inconscient secrétant des codes. L'une et l'autre ne sont-elles pas que des avatars de l'être de la métaphysique occidentale démasqué par Heidegger ? Sorte de super-étant avide, car existant à vide, à même la négation du monde et sa manipulation cynique.

C'est à ce destin que nous livre sans recours *Le Crépuscule des Dieux* selon Mesguich. Celui-ci substitue en toute bonne conscience « l'ouverture » d'une scène parée à toutes les mises en scène d'un discours sans fondement à la « fermeture » sur elle-même de la résolution soi-disant libératrice qui fait du *Ring* « une œuvre pleine, totalement cohérente, même s'il y a de l'échappement, des trous... une énorme métaphore ronde, une spiraloïde du monde ». Ce qui sauve Wagner aux yeux de Mesguich, « c'est que son système reste une métaphore ; il aurait essayé d'en établir le programme dans la réalité, il serait peut-être devenu notre ennemi le plus juré »[1]. Comme si Wagner ne s'était jamais accommodé du divorce de l'art et de la vie, et ne s'était pas précisément efforcé d'atteindre à un art prophétique susceptible de changer celle-ci ! Ambition dangereuse, certes, car le désir de sortir de tous les systèmes de représentation est le plus souvent fonction de ceux-ci, comme Mesguich l'a bien montré dans son *Ring*. Mais son souci de n'être pas dupe de telles illusions ne procède-t-il pas de la même prétention à l'autonomie, et ne montre-t-il pas qu'il est encore plus illusoire d'en vouloir faire l'économie -et plus dangereux ? Car sous prétexte d'affirmer l'ouverture du discours, par crainte de le livrer à quelque manipulateur, il n'admet d'autre logique ni d'autre réalité que celle de la manipulation, dans l'oubli délibéré de toute parole fondatrice et de la crainte maladive d'en admettre jusqu'à la possibilité, lui préférant le règne sans partage d'une froide rhétorique, dont l'homme libre pourra tout au plus briguer l'honneur dérisoire d'être le bouffon qui la conforte dans son cynisme. La synthèse wagnérienne, qui au moins donnait à penser la virtualité d'une radicale altérité, n'était-elle pas en définitive plus ouverte que certain discours post-moderne soucieux d'analyse linguistique à outrance, pris dans le cercle vicieux de son logocentrisme ? □

Notes

1. Daniel Mesguich. Fragments d'un *Ring*. Fragments d'un dialogue avec Sergio Segalini. Supplément spécial au numéro 112 d'*Opéra International*, mars 1988.

CHRISTIAN ROY : Présentement en voyage d'études à Paris, ce germaniste étudie l'histoire des idées à l'Université McGill.

ILLUSTRATION : LOUISE SAVOIE

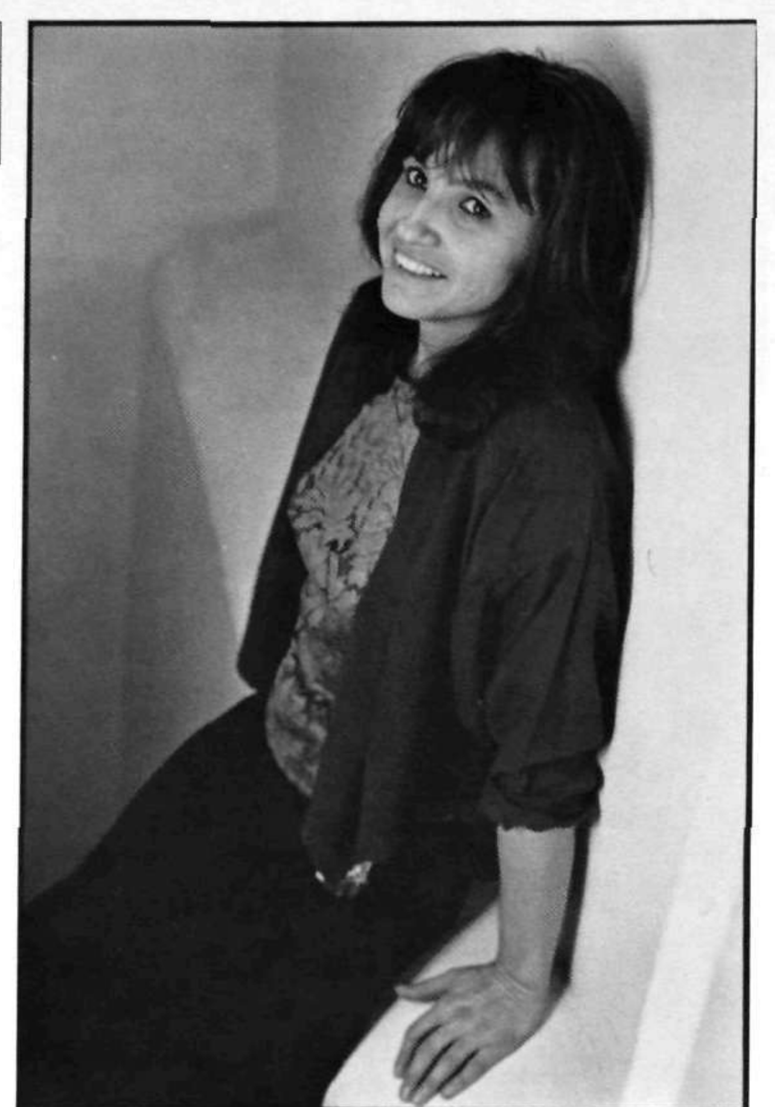


PHOTO : JEAN-FRANÇOIS LEBLANC

Carmen Jolin

chant du monde au paradis perdu

WLADIMIR KRYSINSKI

Parade sauvage, récital de chant de Carmen Jolin, à la Veillée ; Direction artistique : Téo Spychalski ; Musiciens et collaborateurs aux arrangements : André Roy, guitare acoustique et guitare électrique ; Stanislaw Cyprys, piano et claviers ; Garry White, percussions.

La voix. Le mystère de l'être. L'aventure intérieure à jamais invisible. La tangibilité palpable et évanescente de l'être. Le désir de dire le monde par le chant. Une des aventures artistiques les plus réussies de la fin de l'année 1987 à Montréal. Carmen Jolin chante surtout les poètes. Les plus grands : Baudelaire, Rimbaud, R.M. Rilke, K.K. Baczynski, A. Akhmatova. Par son chant, elle veut ouvrir une porte, dit-elle, puis une autre. Elle semble vouloir préserver ceux qui l'écoutent contre toutes les illusions du monde qui est à jamais un paradis perdu. Les poètes qu'elle chante l'ont bien compris et exprimé. L'aveu d'une nostalgie mais aussi d'un amour soutient avec force ce parcours vocalique d'une série de poésies que Carmen Jolin transforme par sa présence même en un chant-limite du monde. Sa voix porte lyriquement, amoureusement cet aveu d'Anna Akhmatova : « Je quitterai ta blanche maison et ton jardin paisible/ Pour que ta vie soit vide et claire/ De toi, de toi je chanterai la gloire/ Comme une femme n'a jamais pu la chanter. » A force d'être portée par la nostalgie, la voix se transforme en message d'amour et de résistance. Le corps et le visage de la chanteuse, ses gestes et ses mouvements participent d'un don de soi, mais aussi d'un théâtre cosmique qui se répète par des images et des métaphores chaque fois différentes et pourtant si explicites. Carmen Jolin réfléchit et joue dignement ce théâtre. Son visage généreux, à la limite d'une tristesse méditative et d'une douceur réservée, communique immédiatement son intensité intérieure. Son chant devient un appel à être. Et un appel de l'être qui veut partager avec les autres sa solidarité avec les poètes. La voix est par-dessus tout chaleureuse. Elle est irradiante et amicale, lyrique et d'une exigence constante envers soi-même. Elle exige une maîtrise.

D'un remarquable accompagnement musical et d'un parfait arrangement orchestral, ce chant permet de mesurer notre présence au monde à l'étalon de son attachement à la passion. Le répertoire très exigeant, l'attitude plutôt moderne que postmoderne de la chanteuse, qui vise à communiquer un savoir poétique au lieu d'éblouir par les contorsions du corps et les intonations criardes de la voix, font de Carmen Jolin une étoile d'une réverbération exceptionnelle, à la différence des stars aux monotonies violentes et répétitives. □ W.K.

La vie d'un contrebassiste

en italien et en polonais

Visite théâtrale exceptionnelle. Tant par la qualité de la performance scénique que par l'originalité même de cette pièce-monologue, *La Contrebasse* de Patrick Süskind, auteur du *Parfum*, le best-seller, on s'en souvient, de l'année 1986. Le 22 novembre dernier, visite-éclair du *Teatr Stary* (le Vieux Théâtre) de Cracovie en la personne de Jerzy Stuhr, unique acteur du spectacle accompagné du quatuor de hautbois de Cracovie (Mariusz Pedzialek, Barbara Stuhr, Barbara Wojciechowska, Tomasz Wyroba) qui a magistralement exécuté le quatuor pour hautbois de W.A. Mozart (KV 370) et ensuite le quintette pour contrebasse de Mariusz Pedzialek.

Reconnu aujourd'hui comme un des plus grands acteurs polonais, Jerzy Stuhr a représenté la pièce de Süskind dans sa langue maternelle et en italien. Stuhr qui enseigne l'art dramatique en Pologne et en Italie, a remporté en 1979 le prix de la Critique théâtrale italienne du meilleur étranger se produisant dans ce pays.

Le modèle lointain de Süskind serait probablement Tchekhov et notamment *Le Journal d'un fou* et *Les Méfaits du tabac*. Ce monologue du contrebassiste est doublement obsessionnel. Tout d'abord c'est la passion de la contrebasse et l'autojustification qui animent cet homme quelconque, ce rejeton du grand monde de la musique. Dans cette première partie du monologue, le discours du contrebassiste oscille entre le pathos et la fanfaronnade. Ensuite c'est l'abjection du même objet-instrument et l'auto-dégradation. La structure de la pièce de Süskind marque une césure qui sépare les deux registres obsessionnels. Maintenant à l'horizon de sa solitude surgit une passion humaine. La femme dont il est amoureux est un objet inatteignable, mais elle constitue une possibilité de remplacer le hasard de sa vie, la profession de contrebassiste, par une préoccupation constante autrement sublime. Tout à fait dans l'esprit du délire obsessionnel, le contrebassiste effectue un transfert de la femme sur la contrebasse. La boucle narrative est bouclée et le stéréotype de l'équation freudienne sauf. La solitude du contrebassiste trouve un nouveau contenu obsessionnel qui à son tour donne à sa passion une auréole de ridicule.



Jerzy Stuhr qui a appris à jouer de la contrebasse pour incarner ce rôle, n'opère aucun travestissement du personnage. Il produit ce dernier de façon réaliste et un tantinet ironique. Son contrebassiste est un passionné de ses obsessions et quoi qu'il arrive dans sa vie, il sera fidèle à lui-même. Il restera acharné, violent, perversement narcissique. Dans ce rôle, Stuhr effectue une synthèse du spirituel et du somatique. Le vécu du corps occupe la scène. C'est un corps qui a toujours soif, tout comme il a besoin d'un objet transitionnel, dont la musique, la contrebasse et le rêve de l'autre. Stuhr fait diriger le rôle avec une intensité bien soutenue de détails et de tics vers une régression infantile. Il réussit à transmettre au spectateur la vérité de l'échec, de la passion et de l'obsession du contrebassiste. Il joue cette folie douce avec un léger effet de distanciation comme s'il voulait dire qu'après tout, ce théâtre nous concerne tous. □ W.K.

PHOTO : RICHARD TOUGAS

Balzac, opus 2, ou l'agonie dansante de la vie

La Veillée (Février 1988). Concept, mise en scène, montage du texte et des éléments musicaux, chorégraphie et scénographie de Téo Spychalski.

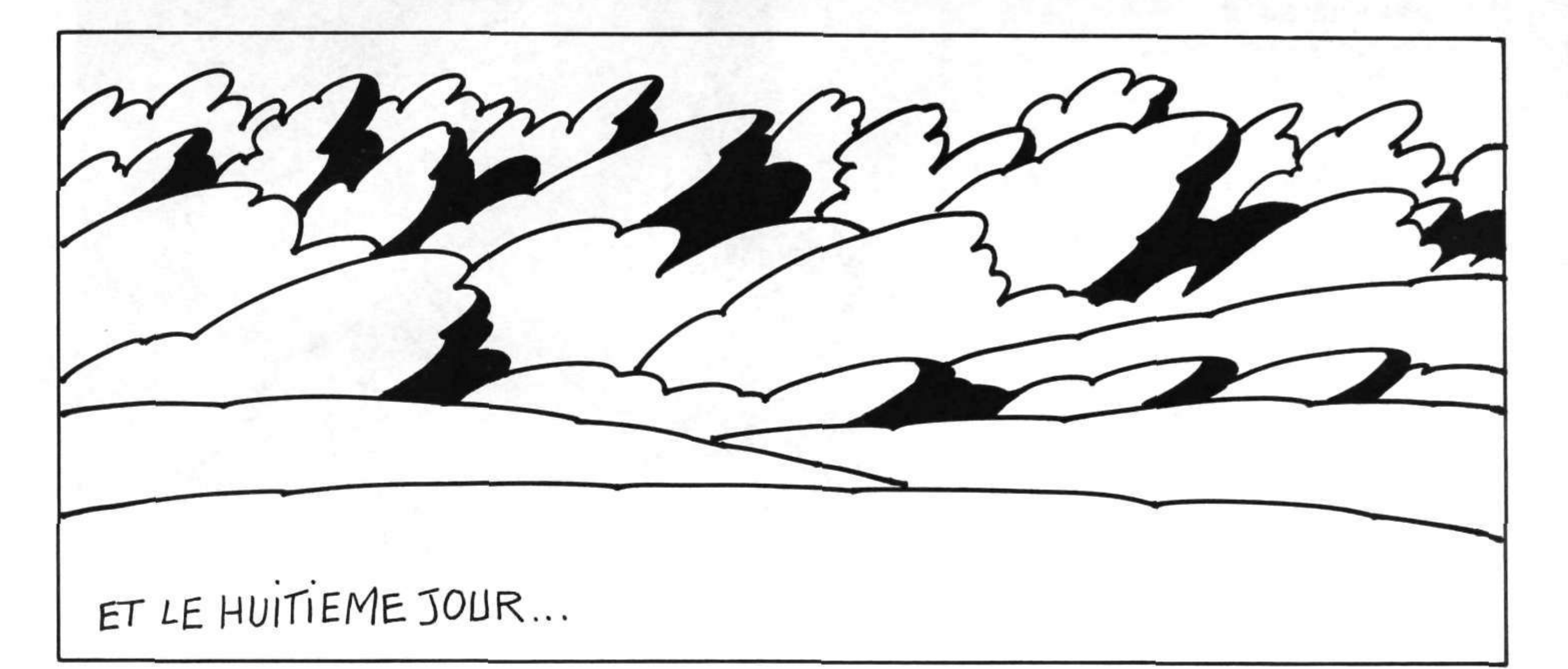
S'inspirant de *La Peau de chagrin*, Téo Spychalski a conçu ce spectacle comme une synthèse des grands thèmes balzaciens : le déterminisme absolu, social et biologique, de l'être humain ; l'irréversible de la fatalité ; la puissance de l'amour ; l'imbrication du réel et de l'imaginaire. A ce Balzac, condensé à l'extrême, s'ajoute la vision de Théodore Géricault, un des grands peintres de l'époque. Dans son célèbre *Radeau de la Méduse*, Gericault dresse un constat allégorique et tragique de l'état de la société dans cette première moitié du XIXe siècle. C'est une société en désarroi, naviguant à la dérive et courant à sa perte. Balzac, Géricault et la musique de Rossini fixent donc l'horizon théâtral, chorégraphique et scénographique du spectacle. Il en résulte une dialectique saisissante entre l'exubérance du désir et le rétrécissement constant du temps, entre l'espace social de la vie humaine et son évanescence irrémédiable. Téo Spychalsky réussit à rendre théâtralement efficace cette synthèse des thèmes idéologiques de Balzac et de la vision du peintre immergés dans les rythmes rossiniens. A la structure linéaire de la fable de *La Peau de chagrin* s'ajoutent quelques personnages, symboles et types sociaux du répertoire de Balzac. Ils évoquent tantôt Vautrin (excellent Claude Lemieux), tantôt Rastignac (convaincant Jean Thompson), tantôt encore la conscience testimoniale du marchand et du vieillard (grotesque et ironique, remarquable Gabriel Arcand). Jean-François Pichette, qui joue le rôle du marquis Raphaël de Valentin, n'est pas toujours à la hauteur de ce rôle somme toute assez ingrat dans la mesure où s'y combinent trop de choses : le désir, le social, le salon et l'alcôve, la vie toujours trop courte et la mort déjà là. La présence physique de Jean-François Pichette, incontestablement frappante, n'est pas toujours rachetée par sa présence histrionique, parfois trop molle, sans conviction ni direction réelles.

Les satellites féminins, Paule Ducharme (Pauline), Nathalie Catudal (Fœdora), Sylvie-Catherine Beaudoin (Euphrasie, la courtisane danseuse), Carmen Jolin (Aquilina, la courtisane rouge) sont somptueux, à la hauteur de l'exubérance des désirs que produisent les corps et la décadence sociale. Le spectacle de La Veillée se défend très bien, sans égaler toutefois *L'Idiot* et *Dans le petit manoir*. □ W.K.

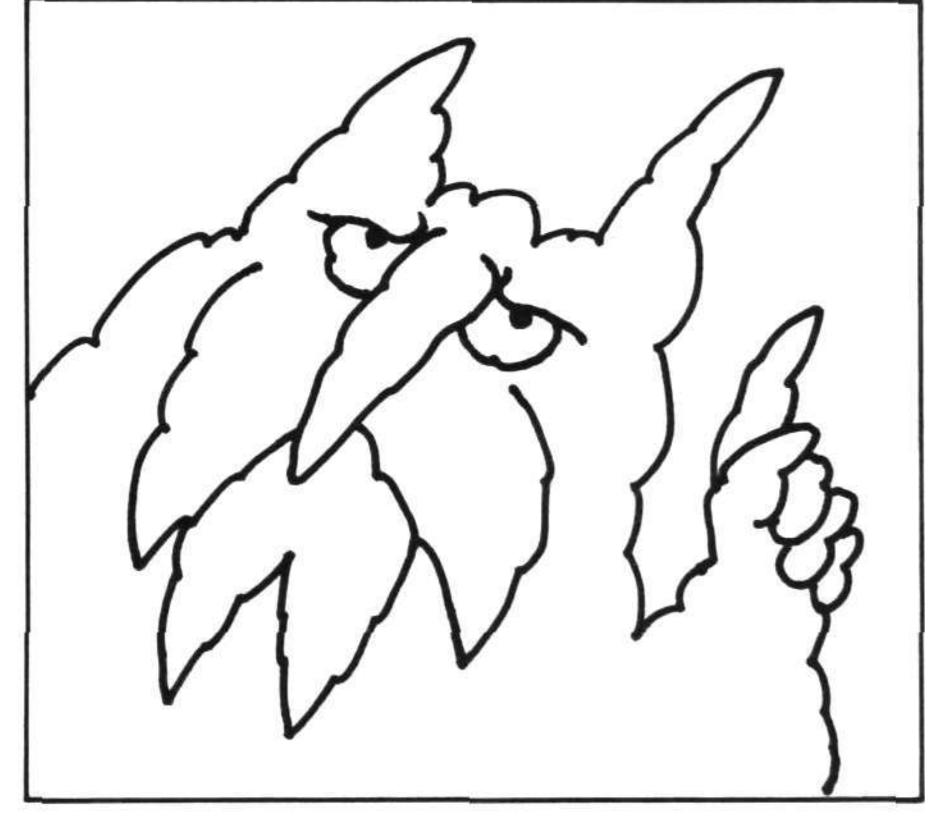
WLADIMIR KRYSINSKI : Polyglotte, professeur en littérature comparée à l'Université de Montréal, il est responsable de la chronique Théâtre à Vice Versa. A publié plusieurs œuvres de création dont *Formotropie* et prépare un essai sur Pirandello.

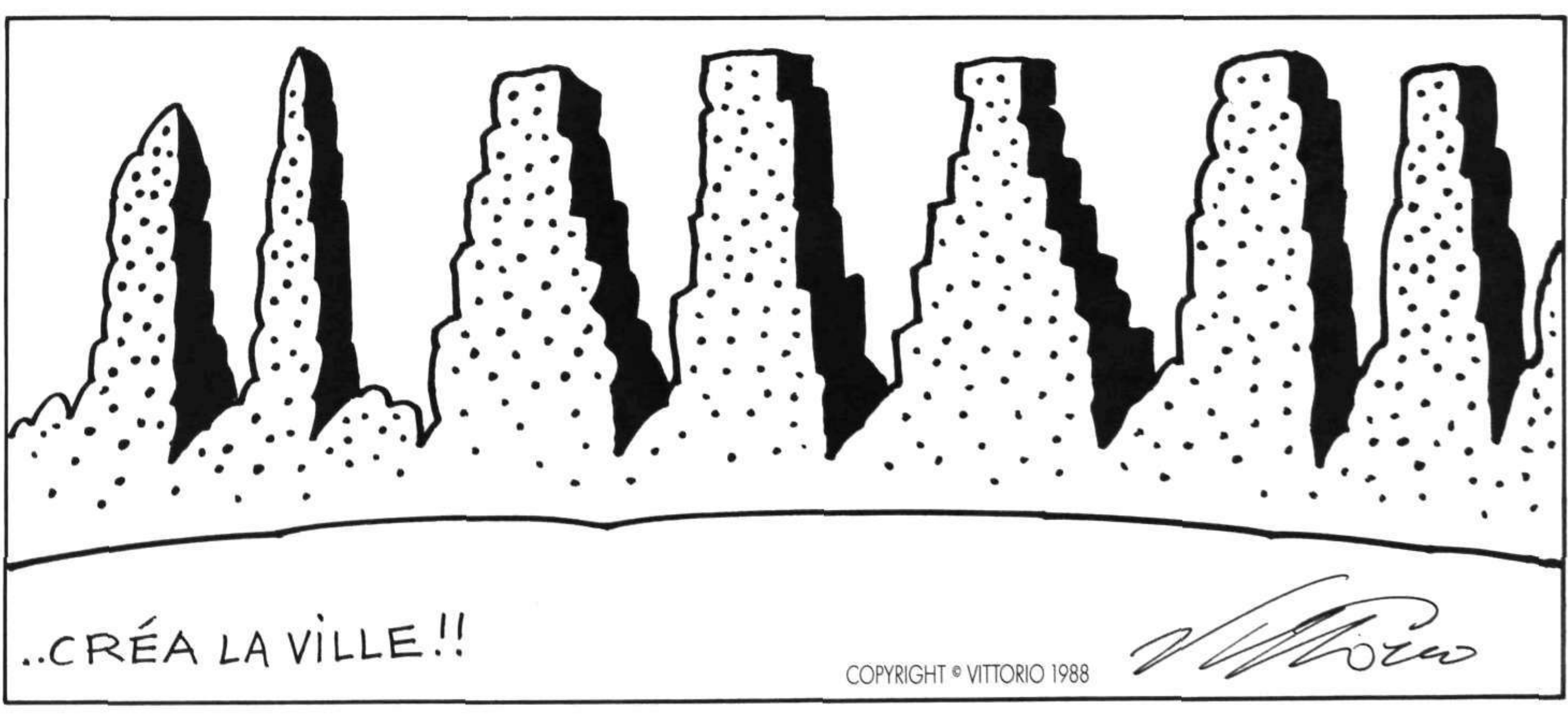


VITTORINO









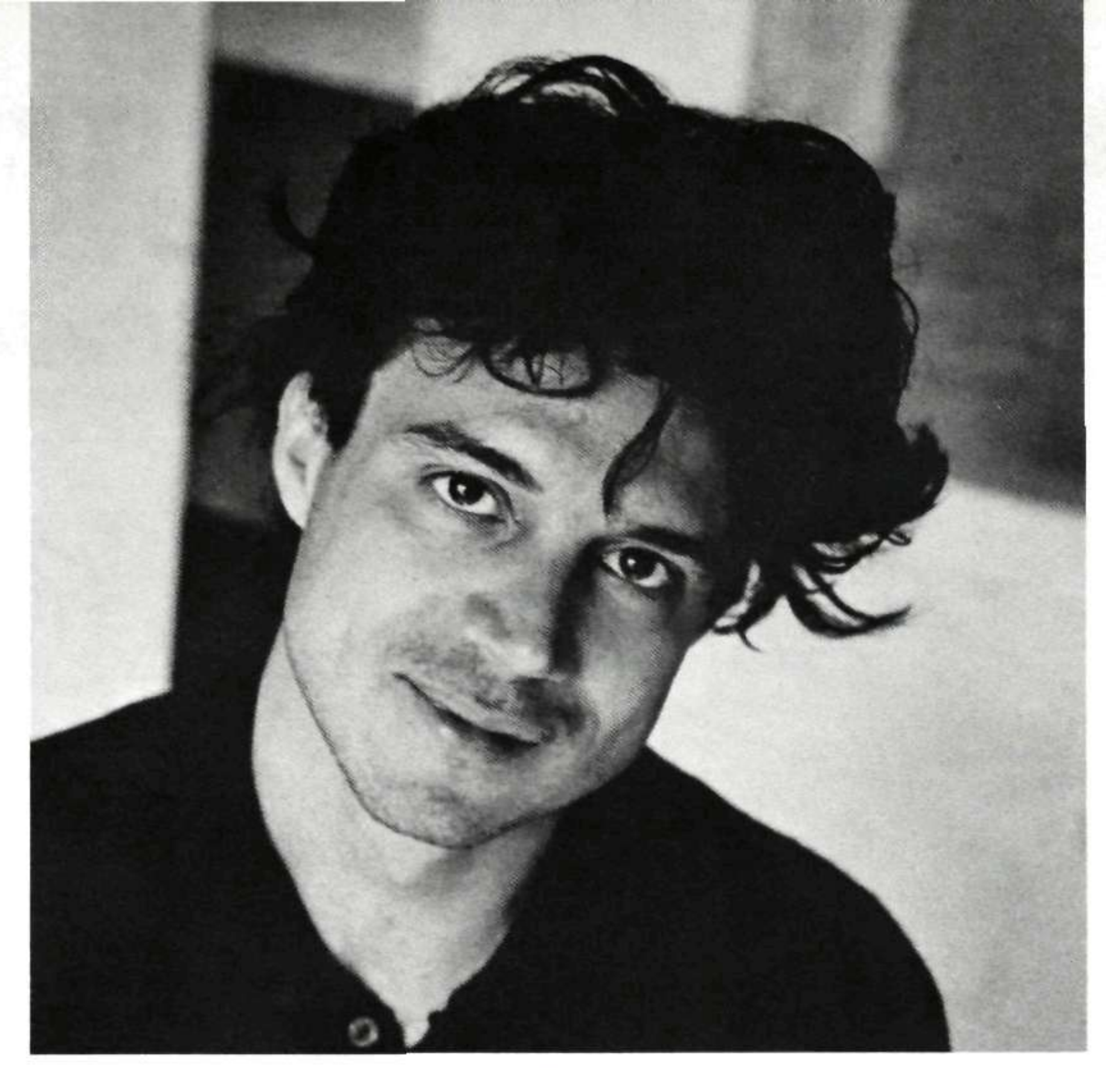


PHOTO : LOUISE OLIGNY

PORTRAIT

Plus léger que l'ère

ÉRIC TAILLEFER

JEAN-MICHEL CORREIA PEINT L'ESSENTIEL. Depuis qu'il peint, depuis ses toutes premières toiles, c'est sans cesse la même recherche, sans cesse la même quête : révéler l'essence. Rien ne l'arrête sur ce chemin. Il ira aussi loin que la quête l'exige. Il ira jusqu'à s'effacer lui même.

Fasciné par les principes irréductibles qui régissent la peinture, à la poursuite de cette architecture immanente qu'il pressent derrière tout agencement de formes et de couleurs, c'est naturellement dans ses voies abstraites - résolument abstraites ! - que Correia fouille la peinture et la retourne dans tous les sens pour lui faire avouer ses fondements. Les mouvements et les modes ont eu beau faire valser d'autres peintres autour de lui sur le ton du *nouvel expressionnisme*, de la *nouvelle figuration*, de la *nouvelle géométrie*, rien de tout cela n'a altéré d'un seul degré le cap que s'était fixé Correia. Ses interlocuteurs ont toujours été les mêmes : les couleurs, les lignes, les courbes, les traits. Simples.

La nouvelle série de tableaux de Correia attaque les entrailles de la peinture au moyen d'une simplicité et d'une nudité désarmantes. Cadre carré ; rectangles purs, juxtaposés ; couleurs primaires superposées. L'artiste compartimente le carré de sa toile selon le jeu du Modulor [1], sans plan préétabli. Chaque panneau (rectangulaire, parfois carré) reçoit couche sur couche de couleurs primaires, le rendant soit bleu ou rouge, soit éventuellement marron, ocre, ou même noir. Malgré la grande pureté des éléments de départ -ou justement à cause d'elle- Correia laisse partout transparaître le passage du travail de composition qui vise à les conjuguer. Ainsi, la bordure qui sépare deux masses de couleur révèle toutes les couches successives qui ont mené aux teintes finales de la surface. De même subsiste-t-il certains des tracés - arcs de cercle, périmètres, diagonales rabattues- qui avaient présidé à la construction des rectangles d'or. Sachant bien que rien ne pourra entamer la force et la pureté des principes de sa démarche, l'artiste va encore plus loin sur les chemins de l'impureté : il saupoudre de sable, il gratte, il déchiquette la surface de sa toile, comme pour opposer la fragilité de l'œuvre à l'invincibilité des concepts abstraits, accentuant par ce contraste le caractère absolu de ses axiomes de départ.

Jean-Michel Correia ne pose donc pas les fondements de sa peinture comme des dogmes rigides mais plutôt comme un incontournable centre de gravité qui, en dépit de tous les écarts, fait toujours retomber l'œuvre sur ses bases. Loin des lois inflexibles du conceptualisme, du plasticisme, ou de tout autre *isme*, on assiste au contraire à tout le jeu de l'accident, de l'exploration continuelle, de la liberté. En compagnie de Correia, on est en quelque sorte témoin de la coagulation de la sensibilité. Comme si les archétypes, charmés par l'acte d'abandon exibaient toute la conscience humaine qu'il n'ont jamais cessé d'emmagasiner ! Je dis *en compagnie* de l'artiste, car son acte de peindre une toile, et notre acte de la regarder, procèdent d'une seule et même démarche exploratoire. Avec des données de départ identiques -les formes simples, les couleurs primaires, les proportions pures —, le peintre et le spectateur ont même liberté d'action sur la toile. L'un expérimente, relie, trace, souligne, appuie, superpose, gratte, compose, à l'aide de ses mains ; l'autre expérimente, relie, trace, souligne, appuie, superpose, gratte, compose, à l'aide de son regard. Correia n'impose pas sa vision. Il s'efface devant la puissance des éléments conjurés. Il officie, c'est tout. Dans le jeu de leur libre interaction, il ne contribue que l'espace et le temps. Même pas : il ne fait que suggérer l'illusion de la profondeur et la trace des étapes : chaque couche de couleur, selon qu'elle est considérée comme étage ou étape, accuse l'espace ou le temps... Ou cette contribution serait-elle plutôt celle du spectateur ?

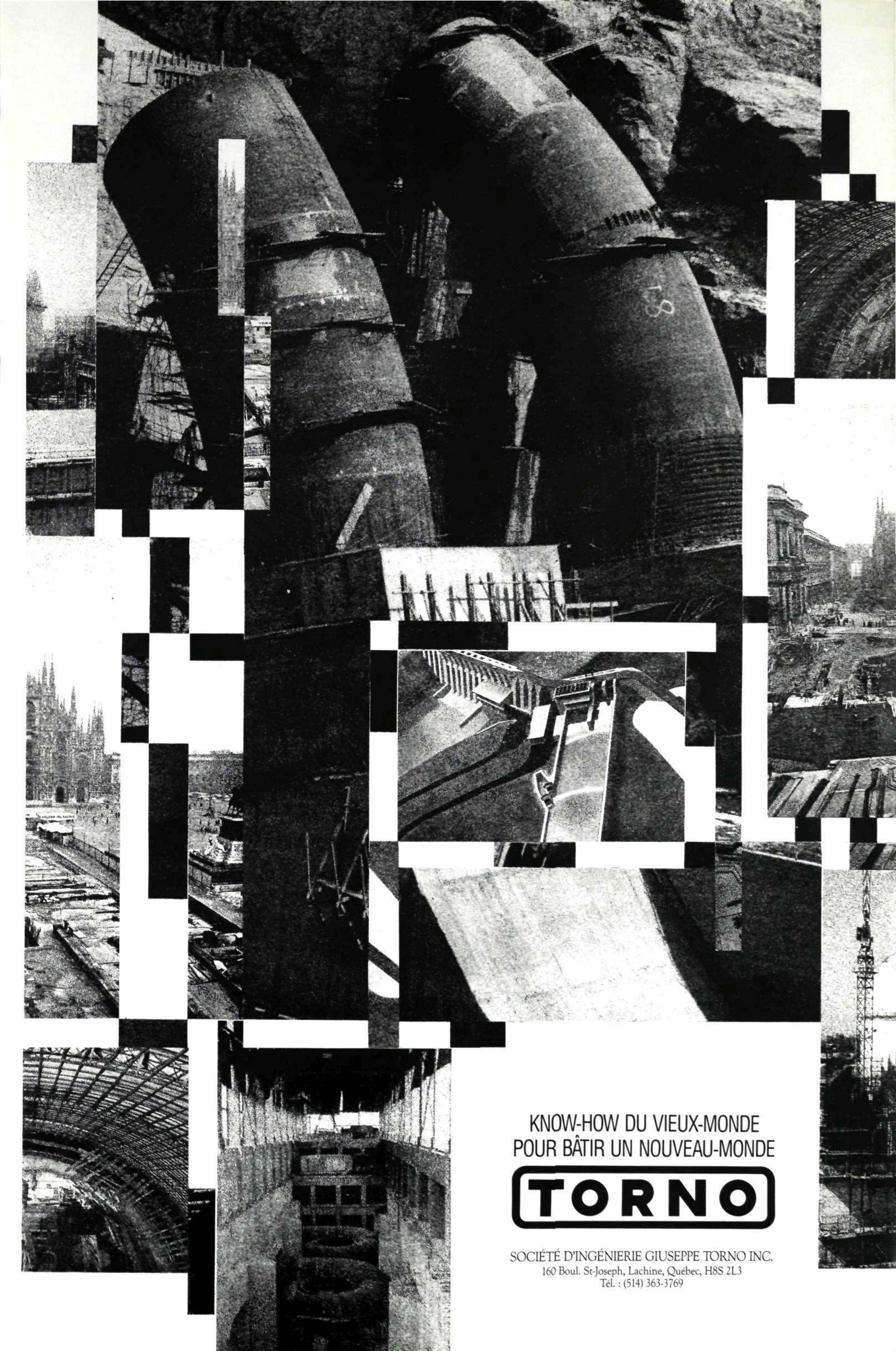
Quelle qu'en soit la provenance, un indéniable vent d'humanité parcourt le tableau : les formes bavent, les couleurs transpirent, l'algèbre frissonne. On sent sur leurs visages le passage récent de la lutte, les marques fraîches de l'accident, ainsi qu'une certaine jouissance de s'être fait matière. Idéalité-matérialité-spatialité-temporalité-humanité. Tel est donc l'habile agencement de références téléscopées que Correia déploie pour nous livrer tout cet univers en puissance qui galvanise la première attention du spectateur (s'il est chanceux). Et cela, seule sa prodigieuse légèreté le lui permet : la moindre lourdeur de l'orgueil, la moindre pesanteur personnelle aurait pour effet d'effaroucher le délicat édifice. Souhaitons aux spectateurs une légèreté équivalente, afin qu'ils aient le plaisir de capter le tout d'un seul coup d'œil, comme pour une étoile filante. Faute de quoi ils pourront toujours se rabattre sur le traditionnel processus de la lente digestion rationnelle (dont ce texte n'est au fond que l'humble produit...). □

Note

1. outil de mesure universel introduit par Le Corbusier, dérivé du fameux nombre d'or

JEAN-MICHEL CORREIA vit et travaille à Paris et à Montréal. Ses œuvres récentes seront exposées du 11 juin au 15 juillet 1988 à la galerie Riverin-Arlogos à Eastman. Tél. : (514) 297-4616

ÉRIC TAILLEFER : Mathématicien, botaniste et astrologue. S'intéresse aux arts visuels à Montréal et ailleurs.


KNOW-HOW DU VIEUX-MONDE
POUR BÂTIR UN NOUVEAU-MONDE
TORNO
SOCIÉTÉ D'INGÉNIERIE GIUSEPPE TORNO INC.
160 Boul. St-Joseph, Lachine, Québec, H8S 2L3
Tél. : (514) 363-3769